تشكيل

مصور ونحات وجرافيكي وناقد وباحث وأكاديمي وناشط ثقافي

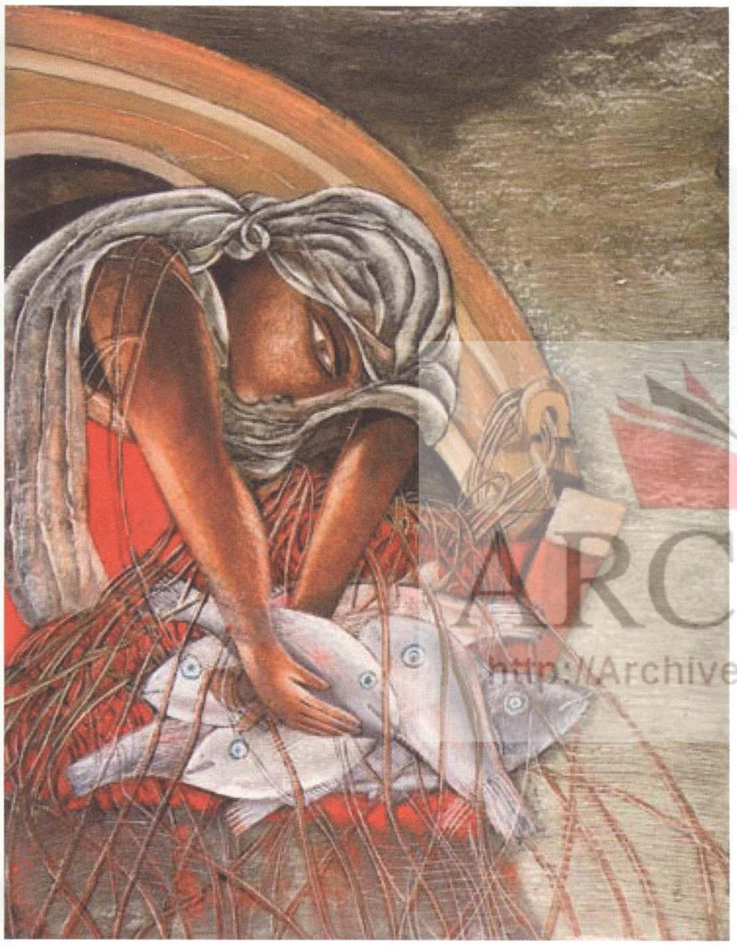
مصطفى الرزاز: أحاول التحليق بأسطورتي الخاصة

مصطفى الرزاز، فنان مصري من طراز فريد، اهتم بدراسة الفنون الشعبية والتربية والإبداع الفني، كما اهتم بدراسة الأساطير والحضارات القديمة، استوعب مدارس الفنون الغربية، وتخصص في دراسة الحرف والجرافيك. قدم عشرات المعارض المحلية والعربية والدولية، وشارك في عشرات ورش العمل والتحكيم في العديد من البيناليات الدولية.

جريدة «الفنون» زارته في مرسمه المطل على نيل القاهرة، وحاورته حول مسيرته الفنية وعن النقد التشكيلي والزخارف والتراث والتصوف والفنون الشعبية والأساطير.

محمد رفاعي

كاتب وناقد - مصر



نلاحظ في أعمالك الفنية تعدد الثنائيات مثل: الأبيض والأسود، السكون والظل، الروح والقرين، الداخل والخارج. لماذا؟

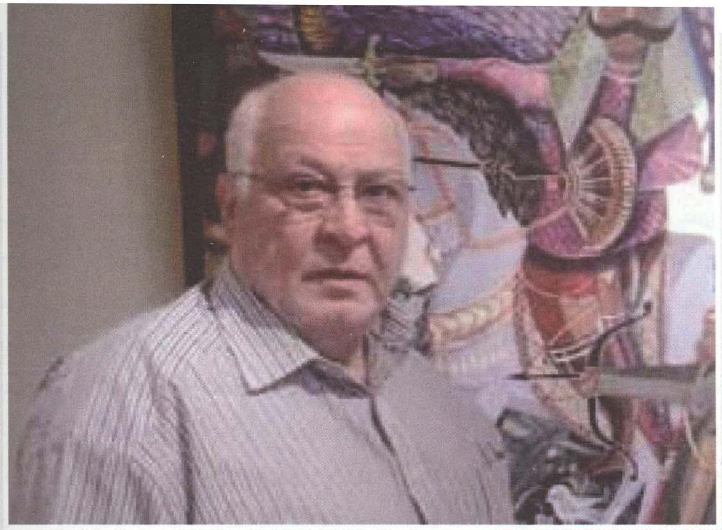
- هذا جزء من أبحاثي الفنية بصفة خاصة، ولأنني أعمل بالصور وليس بالكلمات، فالصور بها هذه الثنائيات وهذا التباين والمتناقضات، والفنان يعمل على ترويض هذه المتناقضات من أجل استخلاص نوع من التوافقية واللا نهائية.

لماذا نجد في أعمالك التي تبدو كأنها في حالة حوار أو مونولوج بين الساكن والمتحرك؟

- هذا امتداد للسؤال السابق، اللوحة في نظر الفنان مثل القصيدة عند الشاعر والنص عند المسرحي، الفنان يجهز نوعا من العرض الفني من أجل المتلقي، والحوار مهم جدا، خاصة من العناصر المختلفة لإحداث نوع من الديناماتيكية، والمتفرج يحس بأنه يتحرك مع العمل ويتفاعل معه وليست مجرد مادة وكمية خام، الحوار بين العناصر جزء مهم للفنان لتوجيه عين المشاهد، حيث يعمل الفنان سيناريو يعرف المشاهد تتابع المشاهد واللوحات.

لاحظ النقاد في أعمالك أنها تحتوي على قدر كبير من تبادل الوظائف في علاقة العناصر الجمالية والفنية؟

- لدي تجربة خاصة، حيث قرأت في السبعينيات لفترة طويلة عن الصوفية في الحضارة الإسلامية وقرأت بصفة خاصة أمهات الكتب لمؤلفين أبرزهم إخوان الصفا، حيث كانوا فلاسفة ومتصوفة وعلماء في الوقت نفسه، وهؤلاء كان لديهم تأويل يتعلق بالحوار بين العناصر والعلاقات بينها، وقالوا من ضمن ما قالوا إن الإنسان المسلم يتمثل في كافة الكائنات، أثناء الصلاة، فحين يبدأ الصلاة رافعا يده يتمثل الملائكة، وهو واقف واضعا يده على صدره يمثل الإنسان، وعندما ينحني في الركوع ورأسه أفقية يتمثل الحيوان، وعندما يسجد يتمثل النباتات لأن جذوره في الأرض، شاهد هذا التأمل الجميل، أحسست بأن الإنسان ليس فقط يقوم بأفعال في صلاته، الله أراد له أن يمثله حالة من الارتباط الكوني، وهذه قوة الإسلام الحقيقية، لم ينزل على شعب أو جنس بعينه أو حتى على البشر بل نزل على الكون كله، ومن أجل هذا تأثرت بهذه القراءات. والشيء الثاني في الحضارة المصرية القديمة منذ ما قبل التاريخ، كان فيها نوع من القبول الاجتماعي للطبقات المختلفة، عكس بعض الحضارات كالإغريقية مثلا، نجد أن هناك طبقية واضحة جدا، طبقة العبيد وطبقة الملوك وغيرهما، وكان محظورا تماما ولا أمل مطلقا لأي موهوب من طبقة أن يرتقي إلى طبقة أخرى، لأنه محكوم عليه بطبقته، أما في الحضارة المصرية فكانت الطبقات تتداخل وتتقارب بعضها مع بعض إلى درجة أن هناك شخصية مهمة في التاريخ المصري اسمه «آمنتحتب» وهو صاحب التصميم الرائع لهرم سقارة، وكان من أسرة



ولد في شهر مارس في العام 1942 بالقاهرة، والتحق بالمعهد العالي للتربية الفنية وتخرج في العام 1965، وحصل على ماجستير الفنون والحرف من جامعة وارسو في العام 1974، وحصل على الدكتوراه في الفنون من جامعة نيويورك في العام 1979. مارس العمل الفني في العام 1962 منذ أن كان طالبا وحصل على عدة جوائز من صالون القاهرة، وجمعية محبي الفنون الجميلة.

بسيطة الحال، وكانت لديه موهبة في الطب، وحين مرض الأمير وعجز أطباء القصر عن علاجه، قيل للملك إن هناك شخصا بسيطا موهوبا في الطب، فسمح له الملك بدخول القصر، وعالج «آمنتحتب» الأمير بطريقة أعجبت الملك واستبقاه في عيادة القصر، وبعد فترة ظهرت له مواهب أخرى، ولما أراد الملك بناء مقبرة غير مسبوقة الشكل، رسم له هرم زوسر المكون من مجموعة مقابر ومصاطب بعضها فوق بعض، وبعد ذلك أصبح «آمنتحتب» من نوابغ الحضارة المصرية، وأصبح معماريا وطبيبا وشاعرا وفنانا وحكيما، وأصبح بعد ذلك ملكا على مصر.

في التراث الشعبي المصري نجد انفتاحا بين الكائنات بعضها مع بعض لا نجدها مع أي حضارة، مثلا في الحضارة الإغريقية عندما يتحول شخص ما إلى ضفدع أو حيوان يعتبر هذه بمثابة عقاب توقعه الآلهة، ولكن في الحضارة المصرية وتراثها الشعبي نجد أن الأمير الذي يتحول إلى حصان مثلا، في هذه الحالة لا يعتبر عقابا بل هو درس له ليتأهل إلى مهمة كبيرة ليكتسب مهارات الفروسية ليصبح عند رجوعه فارسا بمعنى الكلمة، ويتمثل الصفات النبيلة للحصان.

إذن في الحضارة المصرية مفتاح بين الطبقات المختلفة بعضها مع بعض. من أجل ذلك تجد في لوحاتي قصدية من تصور تداخل الكائنات مع بعضها، أصور شخصا وطائرا كأنهما جزء واحد، وهذه نتيجة لقراءتي في التصوف و الحضارة.

ربط بعض النقاد بين أعمالك وبين نظرية الجشطلت التي نشأت في ألمانيا العام 1912، وهي مصطلح يعني الصيغ الكلية المنتظمة المترابطة أي الكل متكامل وليس مجرد جمع عددي لوحدات أو أجزاء؟

- درست نظرية الجشطلت بعمق شديد في أمريكا، وهي نظرية في علم النفس التجريبي، بدأت من ألمانيا أثناء الإعداد للحرب وكانت جزءا من المجهود الحربي، صرفت عليها الحكومة الألمانية بلا حدود لأنها تتعلق بالحرب، وهذه النظرية أفادتهم في الحرب، لأن الجشطلت هم من اكتشفوا عملية الخداع البصري وهذا ما نشاهده، الدبابات عليها بقع ألوان والزّي المُموه للجنود لحدوث عمليات تمويه على الطائرات، والنظرية ركزت على الإنسان عندما يتعرض لمثير معين، عندما يواجه خوفا أو شيئا غريبا عليه كيف يستفيد بهما ويتجاوب معهما؟ نظرية تكمن في المثير والاستجابة، وقد درست هذه الفلسفة بعمق وهم درسوا أساس علم النفس اسمه الإدراك، كيف للإنسان التجاوب عندما يشاهد مثيرا من أي نوع، كيف يتصرف، بدأوا يدرسون هذه الأشياء بعمق على عينات تصل إلى مليون شخص ليتأكدوا من صدق النتائج، وتوصلوا إلى طرق معينة، كيف يستجيب الإنسان لهذه المثيرات ومن ضمن هذه الأشياء الإدراك البصري، الإنسان العادي عندما يشاهد مساحة بيضاء أو خضراء أو أي شيء، كيف يدرك ويدرس عقله ويستجيب له.

هذه النظرية أفادت الفنانين التشكيليين ودرسوها جيدا، كيف تصنع العمل الفني ليلاقي قبول المشاهد ويمنحه الرسالة المطلوبة، وهناك أناس آخرون استخدموا النظرية والإدراك في شيء تجاري مثل صناع الإعلانات الذين يضعون ألوانا بعينها ليستجيب له مشاهد الإعلانات، ويستجيب له ويقبل ما يعلنونه، أنا استخدمت دراساتي في عملية الجشطلت من أجل الاتصال بالمتلقي بصورة سلسة ومفضلة وسهلة.

في معرضك عن النيل وساكنيه وصياديه، استخدمت هذه العناصر كحالة دامية لواقع معيش واستخدمت السمكة مثلا كمفردة لتعبر عن هذه الحالة لماذا؟

- كان هذا المعرض مهما، في منتصف التسعينيات ذهبت إلى جزيرة فيلة في أسوان، وكنت أصور تيجان الأعمدة من ارتفاع أكثر من عشرين مترا لدراستها. من هذا الارتفاع شاهدت النيل وشاهدت صيادا يعمل ويغني وفي حالة مزاجية رائعة، فأثارني جدا، فنزلت وصورته عدة صور، وكانت لهذه الصور ذكرى جميلة، ولأنني أسكن على النيل، وأسهر وأعمل حتى الصباح وأخرج في البلكونة لأشاهد قدوم النهار، وكان عندي نظارة ميدانية أشاهد بامتداد النيل، الصيادين يحضرون مبكرا جدا، ويمشون في المنطقة أمامي، يصطادون وفي حوالي الساعة 9 صباحا يجمعون المراكب بعضها بجوار بعض ويتناولون الإفطار معا، وأحسست بأنهم يعيشون في عالم غير العالم الذي نعيشه، وكنت أشاهد أحد الصيادين، وكنا نوصيها بالحضور كل أسبوع، وكانت تحضر وتجلس لتنظف السمك، وسألتها ذات مرة: هل هناك سيدات يصطدن السمك؟ فقالت: معظم الصيادين هنا من السيدات. ثم بدأت أتأكد من هذا ووجدتهن فعلا سيدات، ثم عرفت منهن أن السيدات يجلسن على المراكب ويعيشن وينمن ويولدن، وليس لديهن بيوت وهو عالم كامن داخل المركب في النيل، ليس لهن على اليابسة مكان إلا ليبعن السمك ويعودن، ووجدت هذا عالما غريبا بعض الشيء، وبدأت أطوف في مصر ووصلت إلى رشيد، ومن أجل مشاهدة الصيادين في مناطق مختلفة وفي كل منطقة يختلف أشكالهم، ولاحظت في كثير من الأماكن معظم من يصطاد سيدات، من أجل ذلك أسميته المعرض «الصيد في النيل» ولم أسمه الصيادين في النيل.

ورصدت السيدات وهن يصطدن لمدة عامين، طوفت في أماكن مختلفة في النيل من أسوان إلى رشيد مرورا بالقاهرة والشرقية والمنيا، وهذا المعرض بذلت جهدا كبيرا ولكنني كنت سعيدا، لأنني عبّرت عن طائفة من المصريين محترمين جدا، ويسعون إلى أكل عيشهم ويعيشون عالم مختلف.

دائما تسمي معارضك، ماذا تقصد بمعارضك «عنترة حلم اليقظة»؟



- حين قامت ثورة 25 يناير وثورة 30 يونيو راودتني فكرة استدعاء «النخوة» باستدعاء شخصية عنترة مرة أخرى، ويبدو أن عنترة لا يغفو وهو موجود ويظهر حين يجد الوقت المناسب، استدعيت شخصية عنترة تلك البطولة الخام، وجدت أني محتاج لاستدعاء الصيغة الشعبية التي رسخت في أذهان البسطاء حين نقول عنترة يتذكر الشعب صفات منها: الشنبات الكبيرة - فارس يحمل سيفا - ملامح القوة - يقف في حركة تدل على لحظة الانتصار والإقدام، ونقلت للناس عنترة كما يعرفونها، ثم أضفت تشكيليا معالجات فنية وخطية وملامس وزخارف وعناصر تتناسب مع الموضوع، فقدمت عنترة فولكلوريا وعنترة معاصرا، الحالتان مختلفتان في الصياغة والمعالجة والرموز والتكوين فتتداخل العناصر والمصادر في الأعمال الشعبية، لم يسعفني الوقت فقدمت عنترة فولكلوريا، ولوحة واحدة من المعرض القادم بقراءة خاصة حديثة لعنترة، «عنترة وحلم اليقظة» من التاريخ إلى الأسطورة، تحرر عنترة من قيود التاريخ، تنسب له العديد من الحكايات التي لم يقم بها، قدمت في اللوحات عنترة «يزور حدائق النوبة» مع أنه لا توجد في النوبة حدائق ولا عنترة جاء إلى النوبة، ولكن لأن عنترة سيرة ذللت الفرق بين الواقع والتاريخ والخيال، إذا عنترة يزور مصر وأماكن أخرى، عنترة روحه كانت في التحرر، عنترة عايش في حلم اليقظة الخاص بي كتشكيلي، يمكن أن أجعل عنترة رجلا عجوزا يتذكر بطولاته، كما قدمت مجموعة أعمال نحتية من البرونز لعنترة الفارس.

قال ذات مرة الأستاذ إدجار لونوب عنك: استحالة قراءة أعمالك من منظور غربي أو أوروبي ولا يجوز نسبة أعمالك إلى التقاليد الغربية؟

- أستاذ كبير بجامعة ميونيخ وصديقي، اشتركنا معا في مناقشة عدد من الرسائل الدكتوراه، وعندما أراد كتابة كلمة عن أحد معارضي قال: الرزاز له أسلوبه النابع من بيئته وثقافته الخاصة، وأن إسقاط معايير النقد والجماليات الغربية على أعماله ينقصها حقها، لا بد من النظر إليها في محيطيها الثقافي والبيئي لها.

هل استفاد المبدع التشكيلي من الناقد التشكيلي داخلك ومن الدراسات النظرية التي درستها وكتبتها والعكس؟

- الدراسات جزء مكمل لتكويني الثقافي والفني، وأن الفنان جزء مؤسس لقدراته الفنية لا بد أن يكون له عمق ثقافي، الفنان مثل أي أحد يستهلك طاقته، فإذا انتهت هذه الطاقة، يكرر الفنان ذاته، فلا بد للفنان السعي إلى تجديد طاقاته بثقافة مضافة فعلية، وعندما أكتب أبحاثا وكتبا نظرية، تعطيني فرصة لأغور في أعماق المراجع القديمة وأمهات الكتب وأكتسب خبرة معرفية مثل قراءتي المتعمقة لإخوان الصفا وغيرها وهذه القراءات لها فائدة كبيرة للفنان الذي لديه ذهن ثقافي متفتح يستطيع تحويل القراءات بعمق إلى طاقات مؤثرة.

عملت في عدة وظائف حكومية، وتوليت عدة مسؤوليات ثقافية منها رئاستك لهيئة قصور الثقافة ومقرر لجنة الفنون التشكيلية في المجلس الأعلى للثقافة وغيرها، إلى جانب مسؤولياتك الأكاديمية، هل العمل العام يفيد الفنان أم تفرغه لإبداعه يثري تجاربه أكثر؟

- ومن ضمنها أيضا أنني أسست كلية فنية في جامعة القاهرة وكنت عميدا لها لعشرة أعوام، وكان الوقت قاسيا جدا وكان لدي أعمال تأسيسية، ولكن أؤمن كلما كنت مشغولا وسط الناس وعندي مشاكل تتولد لدي الطاقة والرغبة في العمل الفني بحيوية أكثر وتكون لدي إرادة قوية أن أعبر عن نفسي وعن مجتمعي، ويكون الفنان داخلي حريصا على الاستمرار كنوع من الخوف، أن الانشغال سيصرفني عن العمل الفني، ويكون الرجوع إليه يحتاج إلى وقت، ولذلك يحدث تبادل طردي، كلما كنت مشغولا أنتج فنا أكثر من أجل المحافظة على ارتباطي بالفن، وكلما كنت مرتاحا وليس لدي ما يشغلني أحس بأن العمل الفني يكون نوعا من الرفاهية.



ما تأثير التراث والمفردات الشعبية على تجربتك الفنية؟

- الفن الشعبي ومفرداته لهما دور مهم جدا في حياتي، وكنت محظوظا لأنني تتلمذت على يد علامة من أعلام الفن الشعبي في مصر والعالم العربي، الفنان سعد الخادم وكنت تلميذه المقرب وكان أستاذي المقرب أيضا، عملت معه فترة مساعد باحث له في أبحاثه العميقة في التراث الشعبي الإنساني والتراث الشعبي في الحضارة الإسلامية والحضارة المصرية وتعلمت منه الكثير، وأصبح التراث الشعبي بالنسبة لي يلعب دورا كبيرا في تكويني الثقافي والفني، وعندما سافرت إلى أمريكا لإعداد رسالة الدكتوراه وكانت عن القيم الجمالية والفنية في الفن الشعبي المصري، تشربت الفن الشعبي وأصبحت لدي خبرة عميقة به، وأصبح جزءا أساسيا من المفردات الفتية لدي، خصوصا أنني أؤمن بأن الفن الشعبي هو الفن الذي يمنح الفنان فرصة لكي يتعامل معه ويخرج بنتائج جديدة، عكس الفنون الرسمية والكلاسيكية كاملة النضج التي انتهت ولا يستطيع الفنان أن ينكش فيها إلا ليتمتع بجمالياتها، أما الفن الشعبي فلاتزال فيه البراءة والبساطة والعفوية وممكن للفنان أن يتعرف عليه ويخرج منه فنا جديدا.

ما مدى تأثرك واستفادتك من الأساطير القديمة المصرية في تجاربك الفنية؟

- منذ بداية عملي الفني كانت الأسطورة لها دور أساسي في تكويني الثقافي والفني، وأنا أؤمن بأن الأسطورة لها دور مواز للتاريخ، في التاريخ نرصد أحداثا واقعية ومعروفة ومدونة، وفي الأسطورة نرصد أحداثا خيالية وميتافيزيقية غير مدونة، نحن أمام عالم يوازي عالم، عالم الأسطورة مرتبط بالخيال، لذا نجد عنترة بن شداد أو سيف بن ذي يزن أو أبو زيد الهلالي كانوا فرسانا في الواقع ولكن السيرة الشعبية حولتهم إلى أسطورة وجعلتهم خارقين للعادة، أؤمن بأن الأسطورة تعطي مجالا كبيرا للخيال من دون التاريخ، لأن التاريخ بطبيعته موضوعي يخلو من الخيال، وأن الأسطورة تحلق بالحدث العادي وتحوله إلى حدث غير عادي، كفنان شغلني أن أحلق بما أبدعه، وأحوله إلى أسطورتي الخاصة.

متى تفضل استخدام نوع فني كالنحت مثلا أو التصوير، هل الجو العام والحالة النفسية وراء تحديد النوع الفني الذي تختاره؟

- النحت والتصوير والجرافيك وأعمال مختلفة أخرى أمارسها كلما قررت أو لدي الدافعية للعمل، أتفرغ له، ولا أستطيع أن أعمل في النحت مثلا والتصوير في الوقت نفسه، لأن ذلك يربكني، والمرسم يحتاج إلى تجهيز خاص، سواء كانت لممارسة النحت أو التصوير أو الجرافيك، أحدد لنفسي النوع الفني الذي أمارسه لمدة محددة ستة شهور مثلا، وأنسى أنني مصّور وأجهز المرسم بالضروريات وأتماهى تماما مع تجربة النحت، وعندما تنتهي التجربة أنظف المرسم وكأني لم أمارس النحت وأرجع أعمل لمصور ورسام، وضروري أن أفصل بين التجربتين.

استخدمت في أعمالك النحتية العديد من الخامات المختلفة، متى تقرر استخدام خامات بذاتها؟

- لأنني لدي - كما قلت - ثقافة ضخمة فيما يتعلق بالفن الشعبي، ومن مميزاته أنه يتعامل مع خامات مختلفة، ويتعامل مع خامات غير معتادة بالنسبة إلى الفنانين، الفنان الشعبي رجل بسيط يستخدم الخامات التي تحت قدمه، وأنا تعلمت منه وكذلك مثله أستخدم خامات مختلفة، أحضر الخامة من أي مكان أجدها، وبعد قليل أجد لها الدور وتتحول إلى جزء من خامات التشكيل، وأصبحت لدي خبرات بكل الخامات، وأعرف ما تحتاجه المعادن لتشكيلها والأنسجة والأخشاب ما تحتاجه، وأصبحت أوّلف بين الخامات المختلفة بالأعمال الفنية التي أبدعها.

استخدمت في أعمالك النحتية فكرة الفراغ الخارجي مما يعبر عن معارك وقضايا الواقع هل تتعمد ذلك؟

- فكرة الفراغ الخارجي في النحت أساسية، النحت إما ينظر إليه الفنان

كتلة من الفراغ تماما ليجد لها أحساسا سطحيا أنها متماسكة مع بعضها، أو تحدث فيها فراغات ملهمة تجعل المشاهد يحس بها مهما يكن الفضاء خارجها.

أنا ميّال للنوعية الثانية، بالإضافة إلى أنني في النحت أعبر عن مشاعر الإنسان بمآسيه ومعاناته، وكان آخر معرض لي باسم «وجوه من الميدان» عملت مجموعة كبيرة لشهداء ثورة يناير ومعاناتهم، ومن ضمنهم تمثال عن أحمد حرارة الذي فقد عينيه أثناء الثورة، وهو صديق عزيز وسعدت بحضوره في افتتاح المعرض وحسّس على التمثال لكي يشعر به.

أنا مؤمن بأن للتمثال رسالة بالإضاءة إلى رسالته الإمتاعية كعمل جميل، بأنه رسالة اجتماعية وثقافية وإنسانية.

استخدمت عناصر الطباعة والجرافيك في أكثر من عمل هل كان هذا مرحلة من تطورك الفني والفكري؟

ـ الجرافيك هو فن حفر القوالب من أجل عمل مجموعة من المستنسخات للعمل الواحد، وأنا درست الجرافيك في أمريكا بعمق شديد التخصص وبرؤية كبيرة، واستهواني الجرافيك، كما تحدثت عن تعدد الخامات أصبحت فيما يتعلق بالجرافيك أستخدم التقنية الواحدة مع تقنية ثانية، معظم جرافيكيي العالم يعملون جرافيك مطبوعا على الخشب أو المعدن، أنا بخبرتي الكبيرة في الخامات، بدأت استخدام أكثر من تقنية من أجل تحقيق نوع من التعبير والتأثير الذي أريد توصيله في العمل الجرافيكي. منذ أربع سنوات أقمت معرضا استعاديا خاصا بأعمال الجرافيك لمدة أكثر من أربعين عاما ومن إنتاج أعوام 1965 - 2005.

يقال إن الطفولة كنز استراتيجي للفنان، كيف لعبت هذه المرحلة في تشكيلك الفني والثقافي؟

ـ الطفولة بالنسبة إلى الفنان أو الشاعر هي معيار المغامرة، الشخص الذي يتخلى عن ذكريات وبراءة الطفولة يتيبس ويتحول إلى شخص كامن، وهذا لا يليق بالفنان أو الأديب أو الموسيقي، أن يتحول إلى شخص متحجر خال من المشاعر الشجية وبراءة الطفولة، في كليات الفنون نعلم كل عام عدة آلاف من الطلبة وكل عدة سنوات يخرج فنان واحد، وهو الفنان الذي ينجح في الجمع بين الأشياء التي تعلمها ويحتفظ ببسجية الطفولة والاثنان يجعلاه يبدع عملا غير متوقع.

ما أهم المحطات الأساسية التي أثرت في تكوينك الثقافي والفني؟

أشرت في معرض الحديث إلى الفترة المهمة التي تتلمذت على يد الفنان سعد الخادم في أوائل الستينيات، وعرفني على شيء مهم وهو المخطوطات الفنية المصورة العربية، وكان والدي يعمل بقسم المخطوطات بدار الكتب حيث مكنني من الاطلاع على المخطوطات ووجدته عالما متناهي الأطراف من التنوع والثراء، مكثت سنة كاملة يوما أذهب إلى دار الكتب والمخطوطات وأجلس أربع ساعات أتفرج على المخطوطات وأصورها وأنقل منها رسومات، وكان هذا من المصادر المهمة جدا، أني تعرفت بعمق على جذر من جذور التراث الإسلامي.

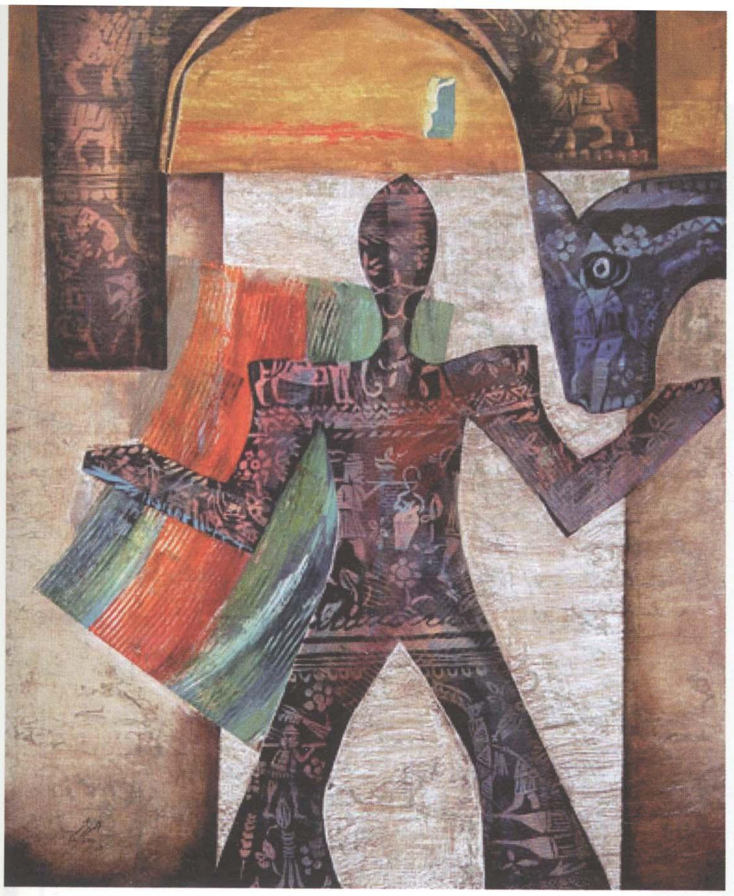
كما كان من ضمن المصادر الإلهام القوية في حياتي زياراتي الكثيرة والمتكررة إلى النوبة، ذهبت لأول مرة في العام 1962 قبل أن يغرقها السد العالي، ثم ذهبت إليها في سنوات متعاقبة وتشربت بالثقافة وجماليات وطبيعة ناس النوبة النبلاء.

المصدر المهم الآخر هو سفري للدراسة في النرويج وأمريكا، ودراسة الفنون الغربية الحديثة وزرت المتاحف والمراسم وقابلت الفنانين وأصبحت أقرب إلى وعيي بالفنون الحداثة الأوروبية والأمريكية. وكل هذا أصبح خليطا ينساب لحظة في عملي وإبداعي.

الثورة الشعبية التي يُطلق عليها الربيع العربي التي تهب هنا وهنا، هل تؤثر على كلاسيكية المشهد التشكيلي؟

ـ ثورة يناير وثورة 30 يونيو هي ثورات الخلاص بالنسبة إلى المصريين والعرب، الشعب المصري عانى معاناة قاسية ومقدراته وثرواته تدهورت، وأصبح الشعب يكاد لا يؤمن بنفسه رغم أنه شعب عريق يملك قيما وحضارة.

لما قامت ثورة يناير كانت موقفا نبيلا من الشعب المصري لأن من قاموا بها لم يكونوا من المعوزين ولا فقراء ولا مضطهدين، بل كان لديهم جميع الفرص



وقاموا بها من أجل الفقراء، كذلك قدّرتهم وذهبت إلى الميدان كثيرا على قدر طاقتي البدنية وأحسست بطاقة جديدة وأن البلد ترجع مرة أخرى.

عبرت كثيرا عن ثورة يناير تصويرا ونحتا، مثل المعرض الذي تحدثت عنه وكان مخصصا لثورة يناير ومعرض آخر عن عنترة حلم اليقظة.

هل مارست عبر مسيرتك الفنية مدارس فنية مختلفة؟

ـ مثل أي فنان خلال مشواري الطويل، تأثرت فترة ما بجانب رومانسي وأحيانا الرومانتكية والسريالية حتى ينضج الفنان وتصبح له شخصيته المستقلة ويصبح له اتجاهه وأسلوبه.

هل يمكن أن نقول أن لك اتجاها أو أسلوبا أو مدرسة فنية؟

ـ الفنان أصبح الآن لا يندرج تحت أسلوب معين حتى النصف الأول من الستينيات من القرن الماضي، تمكن الفنان من أن يقول إنه فنان تجريبي أو تكعيبي أو سيريالي، الفنان الآن لم يعد يستطيع أن يقول ذلك، لأن المسألة أصبحت أكثر تعقيدا للفنان الذي لا يختار مذهبا واحدا بل يختار توليفة من المذاهب المختلفة قادرة على التعبير عن مشاعره ونقل أفكاره.

في رسوماتك نجد زخارف وأشكالا هندسية وربما مستمدة من التراث الإسلامي العربي إلى أي مدى استفدت من هذين العنصرين؟

ـ هذه الزخارف هي جزء من التراث الإنساني الخاص بنا، عكس ما يراه بعض الناس، الزخارف هي تعبير رمزي على حكمة الحضارة الإسلامية وهي ليست مجرد شخص جيد يضع النجمة بجوار النجمة أو مثلثا بجوار مثلث، هي تعبير قوي عن عمق الحضارة الإسلامية وعن فكرة التوحيد والتسليم للخالق سبحانه وتعالى، ولدي دراسة متعمقة جدا عن الأشكال الهندية في الحضارة الإسلامية، وليس بوصفها زخارف وأشكال هندسية متجانسة وجميلة لكنها تعبير عن الثقافة والمشاعر الروحانية في الدين الإسلامي.

يأخذنا عدد من معارضك إلى الحلم والخيال وغيرها. إلى أي حد استفدت من هذين الصفتين؟ هل هذا راجع إلى الاستفادة من مدارس علم النفس وخاصة نظريات فرويد؟

ـ الحلم والخيال هما أساسيان في أعمالي الفنية، لأن الحلم يرتبط بالميتافيزيقا وهو نوع من تاريخ حر خلاق، إذ إن موهبة الفنان أنه يعيش محلقا بالخيال ولا يقيد نفسه بأحداث تاريخية، ولكن يفتح على جانب الأسطورة من الثقافة الإنسانية.



في البدء كان الخط واللون والصورة – اللوحة؛ هكذا يقول الرسّام مقابل من يقول: في البدء كانت الكلمة! إذا كان الرسم قديماً والنحت عبارة عن حكاية ضُغطت في لوحة، فهذه المصالحة قد فكّ عراها التشكيلُ الحديث وهذا ناتج من تفكيك أنساق اللغة ذاتها، فكان من الطبيعي أن تتفكك أنساق الرسم القديمة المترابطة مع الكلمة ويقف كل من الرسم والكلمة في ضديّة، معركتها التأويل بدلاً من التفسير والإيحاء بدلاً من التلميح.

إنّ ظهور اللوحة الانطباعية ومن ثم السّريالية ليس ناتجا عن أرض الرسم فقط بل عن الكلمة التي بدأت تتململ من ميتافيزيقيتها والرغبة بفيزيقية محايثة أيّ ترك متعالي دي سوسير والاتجاه إلى محايثة باختين وفي الزمن نفسه بدأت اللوحة تخلع جبتها القديمة.

اللوحة الانطباعية والسّريالية وما لحقهما من تجريد وتجهيز وتشكيل يوافق ظهور الفردية أي أنّ وعي الإنسان لذاته كفرد يحقّ له تذوّق الوجود كما يريد وهذا الحال قد سبقه إليه الرسام والكاتب ومن هنا فالرسم التشكيلي هو الرسم الذي يخاطب الفرد وإن ظهر بأنّه يخاطب الجموع سواء بالمعارض أو باللوحات التي تعرض في أماكن عامة كالسّاحات وغيرها لأن تلك الأماكن العامة يمارس فيها الفرد فرديته.

باسم سليمان
كاتب - سوريا

اللاقصدية بين الحركات والألوان تدفعنا إلى التأويل والإيحاء

التّداعي اللوني الحرّ في لوحات ستار نعمة

قلنا إنّ تفكيك اللغة ساعد بتجلي أنماط الرسم الجديدة وهذا التفكيك لم يقتصر على اللغة بل ذهب إلى عناصر اللوحة من لون وخط وظلال وهذا ما نراه في لوحات الفنان العراقي ستار نعمة. إنّ التوقف عند عناصر لوحات ستار سواء في الخطّ أو اللون يوضح أن اللا قصدية تحكم خطوطه وألوانه، فالقصدية تقودنا إلى التفسير والتلميح أي إلى الأنساق، في حين أن اللاقصدية تدفعنا إلى التأويل والإيحاء، فمهما ادعينا أنّه لا قصدية في تشكيل الزخارف التي نراها في مقطع من حجر صخري إلا أنّ الدراسة المتعمقة للمقطع تتيح لنا معرفة حجم الضغط والحرارة والعناصر التي شكّلت تلك الزخارف في المقطع الصخري ومع لوحات ستار نعمة نجد الحالة نفسها، لا قصدية؛ لكنّها مخاتلة جداً، فهي تريد من الرائي أن يسقط عنه التفسيرات المسبقة لكي يصبح أمامها قماشا أبيض وفي تلك اللحظة يتشرّبها الناظر كأن اللوحة تعمل عمل الرسّام وتمارس الرسم على الناظر إليها، فتنفتح التأويلات والإيحاءات ويتدفق نهر التداعي الحرّ منتجا تفاعلاً جمالياً جذاباً.

إناث ستار نعمة

ومن ضمن التشكيلات التي اشتغل عليها الرّسام ستار نعمة المكون الأنثوي، فإناث ستار سريعات كالنهر، لا تستحم بمائهن أكثر من مرّة، فالتكوين الجسدي المحشو باللحم والعظام يختفي لديه، فلا يبقى غير خطوط وضربات لريشة، فإناثه أقرب إلى «إيكو» المغضوب عليها من قبل «جونو» زوجة



الفنان ستار نعمة :

رسام عراقي مقيم في بلجيكا، درس الفنّ في بغداد وأكمل في أكاديمية سان جوست بروكسل.

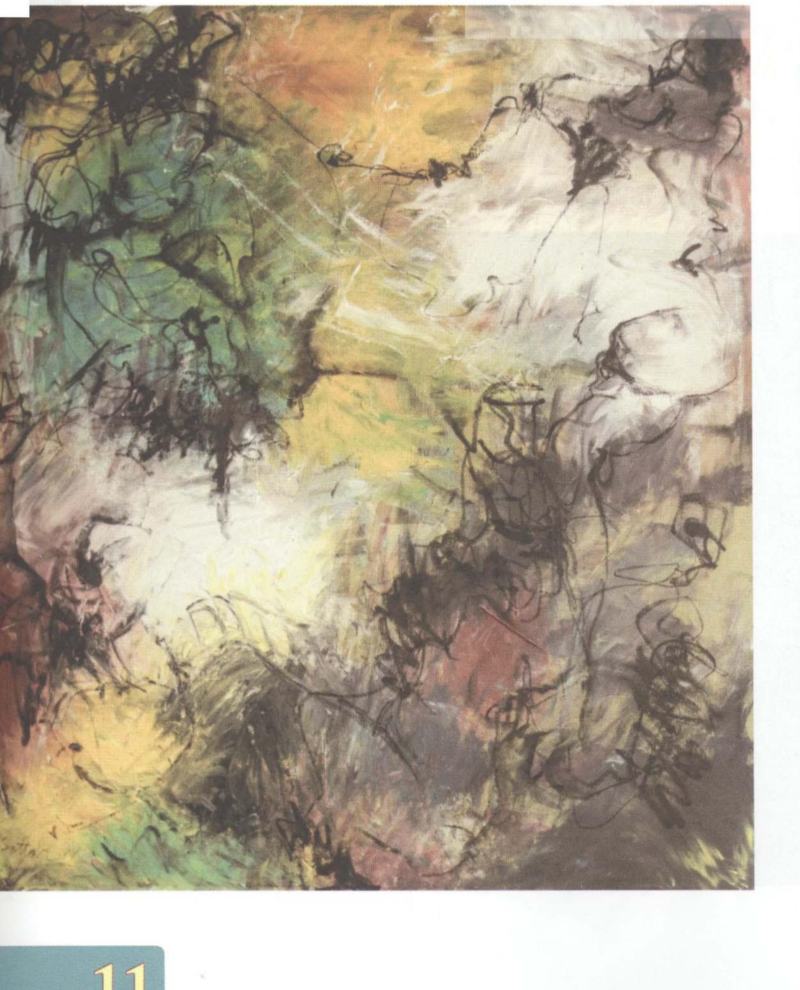
أقام العديد من المعارض في العراق - بغداد والخارج، وفاز بجائزة أحسن عمل فني في مسابقة فان كوتسيم لعام 2013.

«جوبيتير»، إنهن صدى ومع ذلك يكرّرن كلمة الحبّ التي تفزع نرسيس.

هناك ريجيم قاسٍ مارسه ستار على إناثه في اللوحات والهدف منه إزالة الشحوم الاجتماعية والعقائدية والبورنوغرافية عنهن وإعادتهن لطمي الخلق الأول، فهذا التطهير هو ذاته التفكيك الذي وجدناه في لوحاته التي هي أقرب إلى مقاطع من صخور، والصخر هو طمي التراب.

الحلم والخيال

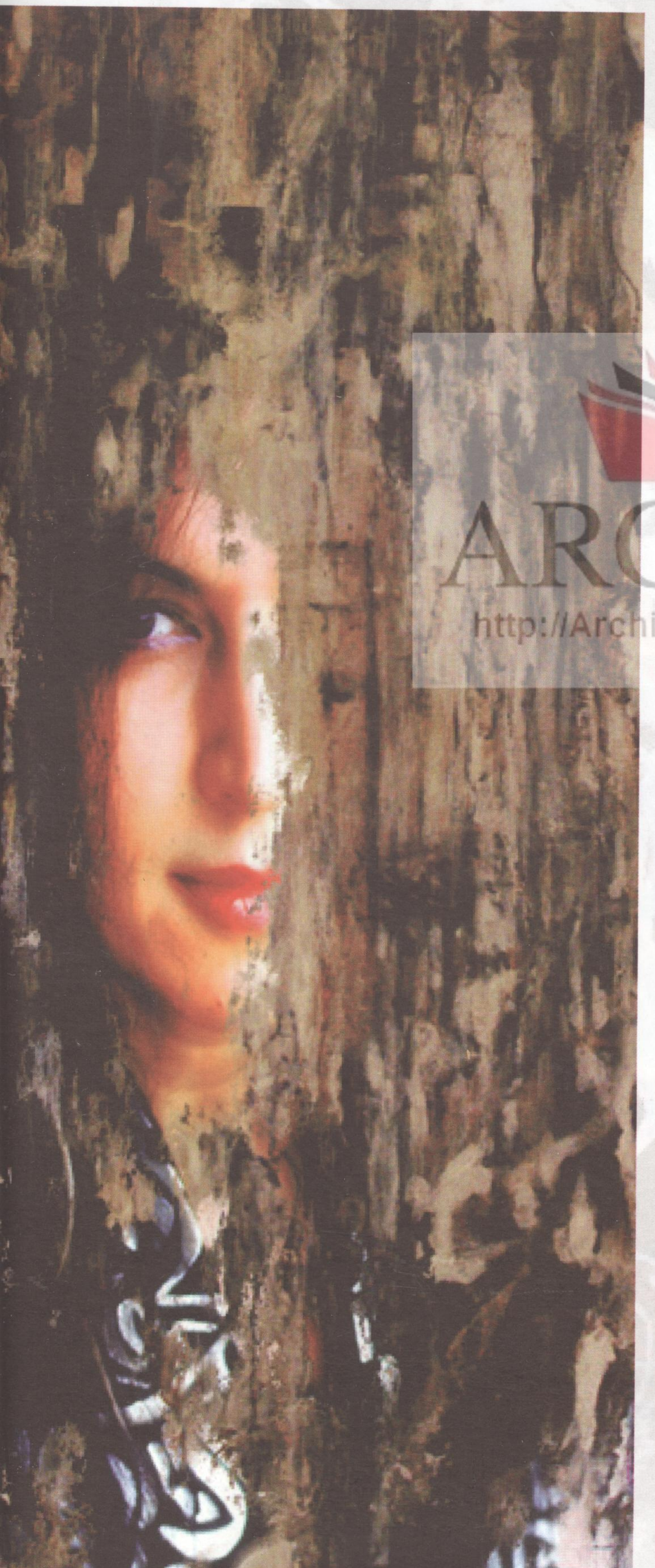
يؤدي الحلم دوراً مهما في لوحات ستار نعمة والحلم لديه فتق من رتق، هكذا لا يعود الحلم لديه كعملية هروب من الوعي بل هو الوعي في لحظة إسقاط الهندسة الإقليدية والفيزياء النيوتونية من المدركات الحسّية وإطلاق الخيال من دون «تاء» الإرادة بل «تاء» التداعي الحرّ للألوان والخطوط، فيصبح الفعل لديه «تساقط» بدلا من «تتساقط» وبما أن لغة الحلم صورية، فهي طفولية بطبعها وهكذا تخرج الأشكال من خميرة اللوحة كنوع من اللعب الحرّ الذي يمارسه الطفل «المشاهد» الرسّام وفي ذلك تناص مع مقولة بارت - عن النص - فنحولها: إنّ اللوحة هي صيرورة ممتدة عبر الزمكان وكأننا أمام التناص الذي تكلمت عنه جوليا كريستيفا فيما يخص النّص ، لكن هنا اللوحة، فلوحة ستار نعمة تجد في التشكيلات الصخرية والطينية للطبيعة نبعها وجدولها الذي تمتح منه.





توظيف الحرف العربي يضفي طقساً إيمانياً على مزاج اللوحة

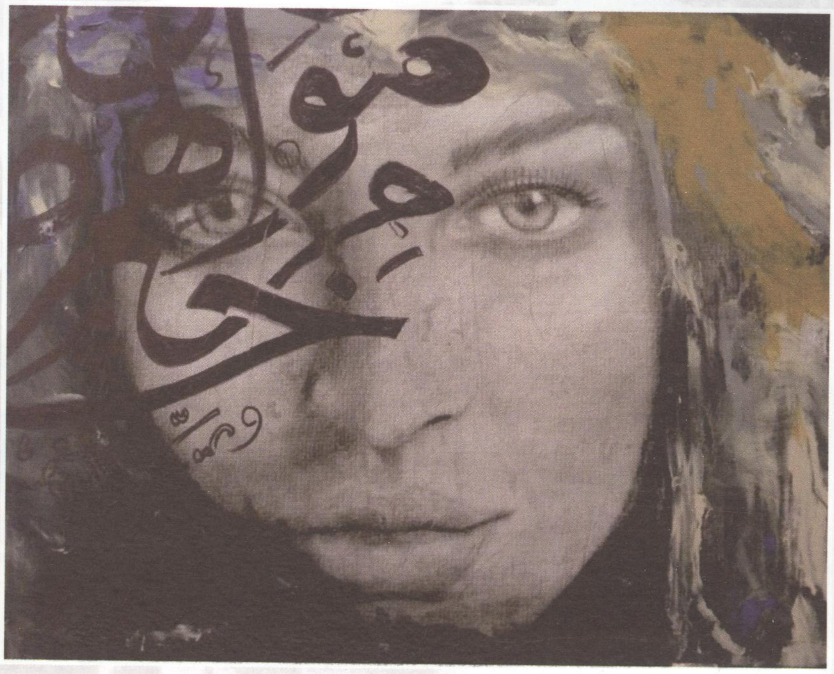
الفنانة التشكيلية منال ديب .. عودة شهرزاد



تقول السيرة التشكيلية والإنسانية للفنانة منال ديب، إنها فلسطينية المولد، أمريكية الجنسية، درست الرسم في مراحل مبكرة من حياتها، ثم درست علم النفس وعلاقته بالرسم، وعرضت أعمالها في معارض بالجامعات والمراكز التعليمية، وتحديدا في الولايات المتحدة الأمريكية وفلسطين، والمواد التي تستخدمها في معظم لوحاتها هي مزيج من ألوان الأكريليك والمواد العضوية، مثل لحاء الشجر أو الجبس. وخلال السنوات العشر الأخيرة، أدخلت الخط العربي في معظم لوحاتها، واستخدمت الصور الفوتوغرافية التي تقوم بالتقاطها لوجوه انثوية وتقوم بتغيير ملامحها حسب مزاج اللوحة بطريقة التصوير الضوئي، ومن ثم - وحسب تعبيرها - تلبسها الحروف العربية كأنها ثوب تقوم بتفصيله. وأنجزت حتى الآن قرابة المائة لوحة، تشمل اللوحات التي اشتغلتها بطريقه التصوير الضوئي باستخدام برنامج خاص على الحاسوب.

أنور الخطيب

شاعر وناقد - فلسطيني مقيم في الإمارات





الفنانة منال ديب مع لوحتها «البدائية» التي تصور فيها مشهدية الإنسان الذي يولد بإيمان بدائي خالص ويستمر به بعمر الطفولة ليبني عليه جسورا للتواصل فيما بينه وبين الآخر دون النظر إلى حدود الجغرافيا، وتستوحي اللوحة الديانات السماوية الثلاثة في وجوه ثلاث أطفال تختلف دياناتهم، وتشير اللوحة إلى جملة عربية تعبر عن فكرة التواصل الذي يضم الاتجاهات الدينية المختلفة بعبارة «لنا كل ما فيها» أي بمعنى أننا نملك هذا العالم ببراءتنا وقوتنا وإيماننا ليأخذ هذا العمل الفني فكرة الإيمان، وكأنه يدعو الجميع للانضمام لهؤلاء الأطفال في رحلة قبول الإنسان لأخيه الإنسان كما ولد بالمحبة والسلام.

وقد تم اختيار لوحة «البدائية» للمشاركة في معرض «الجسر» الفني التشكيلي الدولي المتنقل، الذي يضم 47 لوحة لفنانين تشكيليين عرب وفرس ويهود من جميع أنحاء العالم للدعوة إلى المحبة والاتحاد العقائدي ليسلط الضوء على القواعد الأساسية المشتركة والموحدة بين الأديان كنواة لمستقبل العالم

لكن السيرة الذاتية لفنانة تعاني الغربة والوحدة وتنشد السكينة الروحية وتبحث عن الذات ومعارفها، وجسدها في مكان وروحها في مكان آخر، لا يمكن اختصارها بأسلوب تقريري يسرد بعض المعلومات، فكل ما يقوم به الفنان من دراسة وتعلم وتأمل ورسم ونحت وتصوير ومحاورة الآخر ونبش الهواجس هو سيرة فنية وذاتية، إذ لا ينفصل الذاتي عن الفني في العملية الإبداعية، خاصة حين تعتبر منال ديب الفن نوعا من الشفاء.

وحين تكون حركة اليد الحاملة للفرشاة على القماش كحركة معالج بواسطة الطاقة الكونية (الريكي)، تختزن الدفء ذاته، والتجلي ذاته، يصبح اللون نتاج الضوء، والمساحة حقل النفس، والكتلة تلة الوطن البعيد، وبهذا تتحول مفردات الضوء والنفس والوطن إلى زوايا المثلث غير المرئي بالعين المجردة، تنطلق منها الفنانة، في رحلة علاج من دبابيس الغربة الحامية، لتبني عالما يضمها بجهتيه الدافئتين، يسخن دماءها في بيئة باردة، روحيا وماديا، فتهدأ نفسها محققة التوازن المنشود لاستمرار الحياة، عندئذ يحق لها القول: «إن الرسم هو ضالتي من الضياع».

الفن والذات

منال الديب، الفلسطينية التي غادرت بلادها وهي صبية إلى بلاد الغربة (الولايات المتحدة الأمريكية)، سافرت وهي مسكونة بوجوه أبناء وبنات قريتها، برائحة الميرمية والزعتر، بالقصص التي ترويها جذوع اشجار الزيتون، وبالحرف العربي الأصيل، حملتها معها من دون وعي منها، وحين أخرجتها إلى بياض القماش بوعي شديد ذي أبعاد وفضاءات شاسعة، اكتشفت أسرارها، وأحيتها من جديد في البلاد البعيدة، كأنها تريد أن تقول للمتلقي الأجنبي، أو المتلقي العربي الذي نسي رائحة الأرض وملامح الوجوه وأشكال الحروف، إن لها تاريخا عريقا، وإنها لم تأت من فراغ.

إنه إثبات الهوية إذن، وهي مهمة مزدوجة لفنانة تخاطب الآخر بلغة مركبة، لغة الفن، ولغة الأرض والمنشأ والأصل والأصول، وهذا يتطلب كفا سحرية مفعمة بالطاقة، إضافة إلى ريشة ماهرة في محاورة المساحات، والتحدث مع العيون الباحثة عن منال ديب، العربية الفلسطينية في أمريكا، ولهذا فإنها عندما تقول أن «الفن هو ملجئي من الوحدة والغربة، وعلاجٌ للنفس من كروبها»، يجب أن نتوقع ما ستقوله بعد ذلك، لأن له صلة وطيدة بهواجس الهوية وإثبات الجذور: «رسمت الوطن، رسمت أمي، رسمت اللغة العربية تلتف حول وجوه أنثوية حالمة تنظر الأمل والحياة..».

رسمت منال ديب كل ذلك لتواجه الواقع، لأن الفن كما تراه هو مرآة الحياة، وانعكاس لما يجري في العالم: «أنا أرسم ما في داخلي لمواجهة الواقع، أرسم وطنا له ملامح، أرسم أمي، أرسم وجه كل امرأة فلسطينية تدافع عن أرضها، وفي الوقت نفسه أرسم ما تلوذ به نفسي من الخوف والضياع، أرسم بحورا من الكلمات العربية، تصرخ في وجه الرائي بأننا هنا، حقيقة تصفعه بجمالها، تقول إن المرأة العربية قوية ومتحضرة، ومع ذلك تواجه الموت في بلادها بقوة وإصرار على الحياة..».

لوحات منال

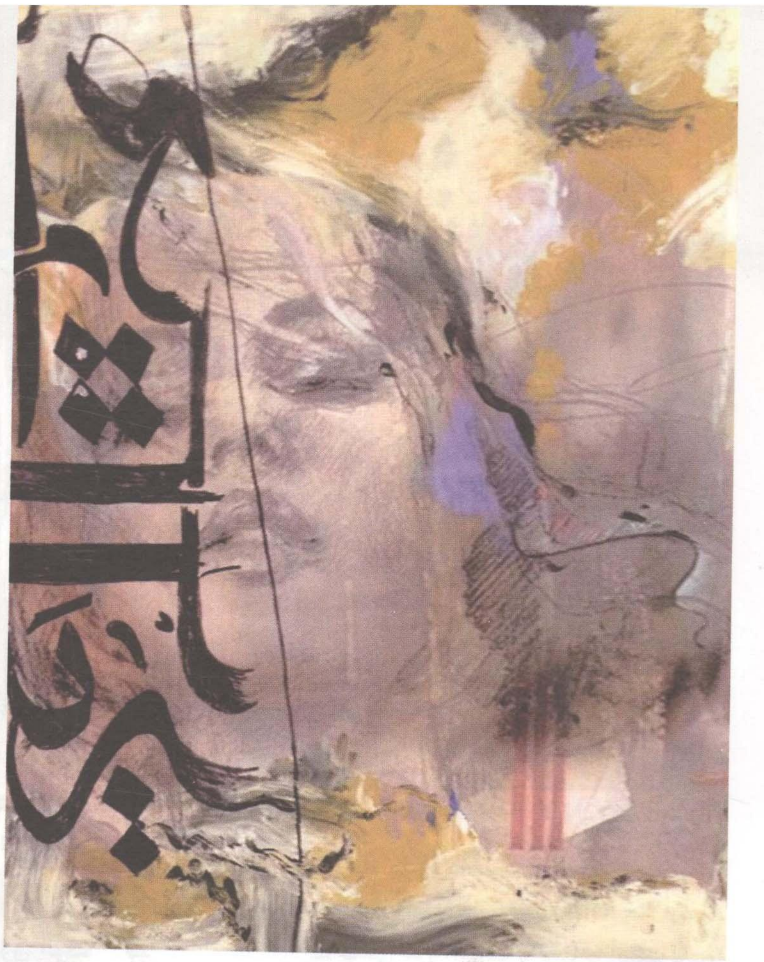
يتكون عالم منال ديب الفني من عناصر رئيسة تدور حولها عناصر ثانوية لا تقل أهمية من حيث الإبراز والمساندة والاحتضان والحماية، لكن البطولة في اللوحة غالبا ما تكون لعنصرين ظاهرين: الحرف والوجه، ولعنصر ثالث يمكن اكتشاف أبعاده بالتأمل وهو الأنثى. الحرف العربي الذي تعزفه الفنانة وفق نوتة جمالية نكاد نسمع موسيقاها، والوجوه العربية أيضا التي تسرد قصصا وحكايا ومواقف، وتجسد حالات تأملية ومشاعر فرح وغضب وحزن وانتظار وغيرها، والأنثى الحاضرة بقوة في اللوحات.

الحرف العربي

تلجأ منال ديب إلى الحرف العربي ليس لكتابة جملة ذات معنى، بل لكتابة معنى للغة، ترسمه لتحتمي به، ليكون لها ملاذا تلجأ إليه لتؤكد فيه هويتها العربية، فتعرف به ويعرف بها، وبهذا تصبح اللوحة الناطق الرسمي باسم صاحبتها، فلا حاجة لتفصح عن انتمائها وأصولها، فضلا عن القداسة التي تحيط بهالة هذا الحرف، والتاريخ العريق الذي يحمله، والجماليات التي يتزين بها الحرف وخطاطه ورسامه، فهو حرف طيع لين قابل للتشكيل، وهذه سمة تنطبق على كامل حروف الأبجدية العربية من ألفها إلى يائها، وتمنح الفنان لحظة الخط أو الرسم دفقة روحانية تعينه على تجسيد هواجسه، ونشر مزاجه في كل زوايا اللوحة.

والفنانة منال ديب تقول إن الحرف العربي يتميز بجمال ورونق لا مثيل لهما، «وأكبر دليل على ذلك هو أن القرآن الكريم مكتوب بالحرف العربي، القرآن بما يحمله من إعجاز ورسالة خالدة. ولانحناءات الخط العربي وتعرجاته جمالية خاصة تجعله مادة فخمة للفن، خاصة حين نقوم بدمجه مع تعابير وجه أنثوي، لا شك أنه سيمنحه لغة جديدة وجمالا استثنائيا، وملامح فيها من بذور الروح، ما يبعث على الإيمان بالمحبة والفن والجمال أكثر من الإيمان بالضعف، وقراءتي باللغة العربية لها تأثير كبير على حالتي النفسية وروحي، خصوصا حين أقرأ القرآن الكريم، أو الشعر، حيث تضعني القراءات في حالة ذهنية تجعلني أستخدم اللون والحرف بطريقه سحرية لم أعهدها من قبل».

واستخدام الحرف يضفي طقسا إيمانيا على «مزاج» اللوحة، ويشكل قناة تواصل



عالية من الانسجام بين منال الفنانة ومنال الإنسانة، وبين منال الغريبة ومنال الفلسطينية، وهي سعيدة بذلك، لأن الفن جعلها تحب نفسها، بعد أن كانت في خصام معها، فهي تقول: «لم أكن صديقة محببة إلى نفسي من قبل اللون، لكنني الآن، ومن خلال اكتشاف مكنونات روحي، عرفت كيف أتعامل معها، وأحاورها وأتعايش معها بسلام».

الفن في هذه الحالة «فاعل خير وسفير نوايا حسنة» وتقول نوال: «عرفت نفسي وأحببتها من خلال لوحاتي، وضعت أفكاري وصوري التي في رأسي أمامي في رسوماتي، بالضبط كالمرآة، أحاورها وتحاورني.. بالرسم نهرب من الخوف والقلق والكآبة، به نكتشف معنى جديدا للحياة في كل مرة.. وما لا نستطيع تحقيقه في الحياة الواقعية، نستطيع تحقيقه بالفن، كأن نجعل من جبل يلتقي جبلا آخر في لوحة، أو أن نطير مثلا، كل شيء متاح في الفن، وهذا ما يجلب السعادة والهدوء في كل وقت، ولوحاتي هي الوطن الذي يعطيني الاستمرارية في الحياة، وهذا ما يفسر الحميمية بيني وبين لوحاتي».

وبهذا المعنى يتحول الفن من وجهة نظر الفنانة منال إلى معالج نفسي وروحاني، وإلى صديق من نوع آخر، صديق لا يكتم الأسرار، وإلى وسيط يؤلف بين القلب ونبضه، ويصالح النفس على ذاتها، من دون أن تكون الذات الخاصة لب اللوحة، لكن قد تكون الذوات المتفرعة عن الذات هي أصل «الحكاية»، فللفنان ذوات وطنية وفلسفية وشعرية، يسربها للوحة بالطريقة التي تخدم «الذات الأم».

سهلة مع المتلقي. ومن جهة ثانية، يدخل اللوحة إلى عالم الحروفية، خصوصا أن منال ديب تحرص على خط الحرف بجمالية الخطاطين، وبذلك تكون قد قدمت لوحة حروفية تعبيرية، أو حروفية تجريدية، لكن المعنى لا يختلط على المتلقي الواعي، فيصل إليه الطقس ليلامس روحه، ويحرضه على البحث في ثقافة اللوحة وجذور عناصرها ورموزها.

الوجوه والحميمية

يكاد يكون الوجه القاسم المشترك بين أعمال الفنانة منال الرقمية والأصيلة، وبما أنها ليست رسامة كلاسيكية، ولا ترسم بورتريهات، فإنها تلجأ إلى التركيز على عنصر من عناصر الوجه في كل لوحة: العينان، الشفتان، الحاجبان، الأنف، ولكل عنصر لغة، فللعينين لغة التأمل والحب والغضب والتعب والاسترخاء والتحفز، وللشفتين لغة الرغبة والجمال، وللأنف لغة الصمود والشموخ، وللحاجبين لغة الرفض والقبول والدهشة.

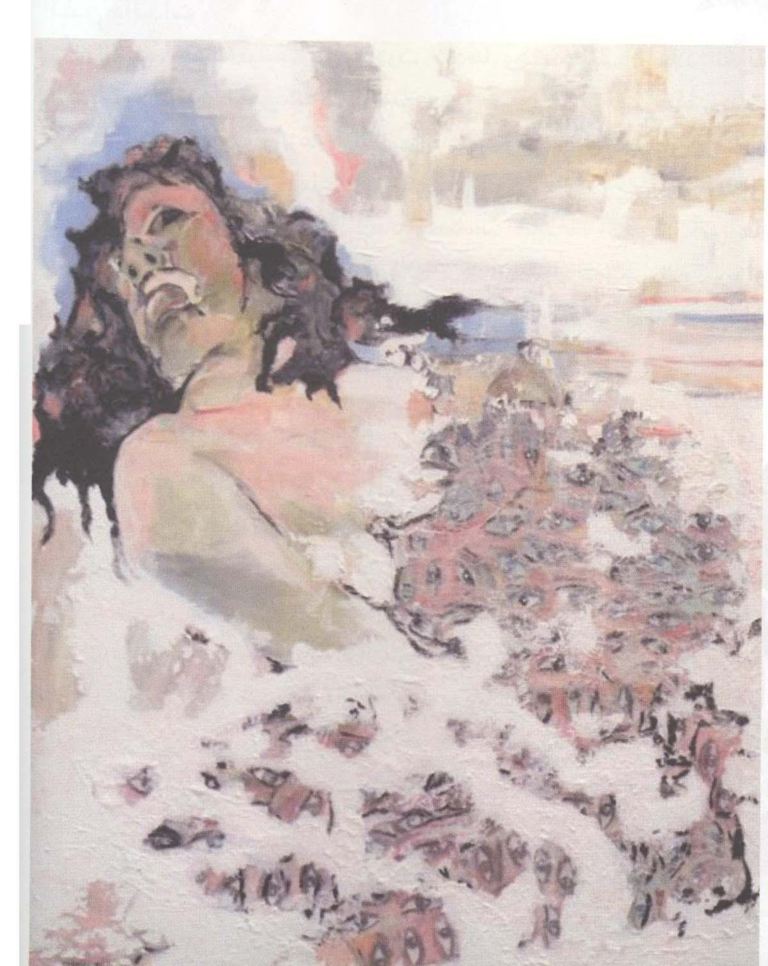
والوجه في اللوحة كالراوي في المسرحية أو الرواية، تسرد ملامحه القصة ولا تضع لها نهايات، إنها مفاتيح الولوج إلى عالم الروح التي تبدو مؤطرة، غير أن لغة عناصر الوجوه تزيح تلك الأطر وتفتح كوة في النفس لتنطلق إلى حيث تريد، وليس بالضرورة أن تتقيد بما أوحت به الفنانة، إذ يكفي لهذه العناصر أن تفتح شهية الدخول إلى الذات لمحاورتها، والإنسان المعاصر في حاجة ماسة إلى وجوه تذكره بوجهه الحقيقي الذي نسيه في جلبة الإيقاع اليومي والركض وراء أهداف يكتشف أوهامها بعد فوات الأوان.

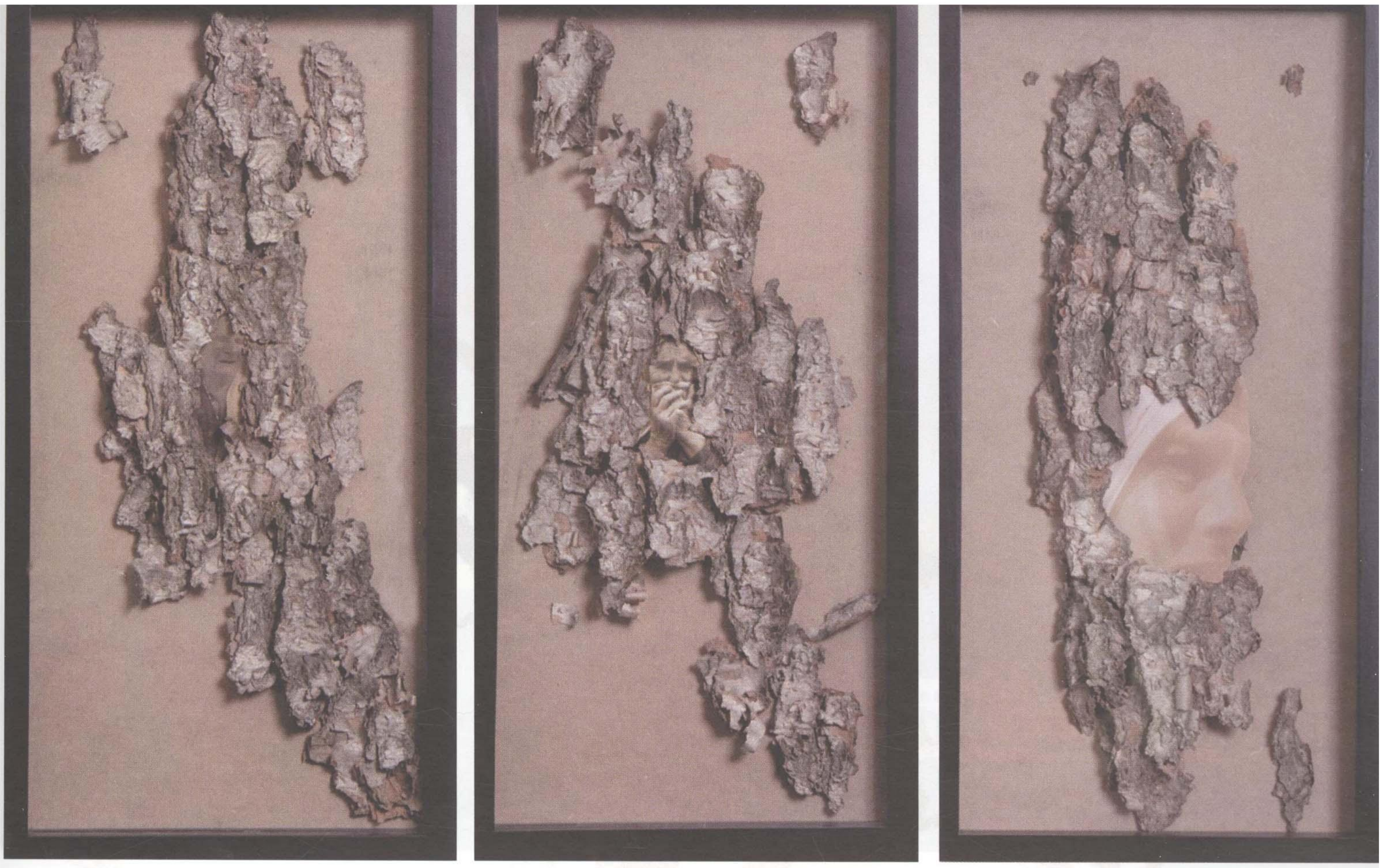
ولا تتردد منال ديب في استخدام صور لوجهها لإيصال رسالة ما، فتنطلق من الخاص إلى العام، ومن الذات إلى المجموع، وهذه جرأة يتردد الفنانون، خاصة الفنانات، في ممارستها، لكن حين نعلم أن الفن بالنسبة إلى منال هو المنجاة من الضياع، فإننا نفهم لماذا تستخدم وجهها وملامحها في اللوحة، فبالقدر الذي تقول فيه الفنانة: «هئنذا»، بالقدر الذي تعكس فيه إصرارا نادرا على المواجهة، كأنثى وإنسانة وفنانة، فهي تسكب ذاتها على بياض القماش، ولا تعنيها بعد ذلك الكيفية التي يستقبلها بها الآخرون، على الرغم من أنها اتخذت كل احتياطاتها ليستقبلها الآخرون باحترام وتقدير، لفنها وهويتها وجذورها.

في هذا السياق، يمكن وصف العلاقة بين الفنانة وأعمالها المتنوعة بالحميمية، ليس لأن وجه منال يظهر في تجليات مختلفة، بل لأن لوحاتها تحقق درجة

الأنثى

ليس بالضرورة أن تكون الكاتبة امرأة حتى تكون لوحتها واحة أنوثة، فليست كل فنانة قادرة على نقل هواجس الأنثى ومعاناتها إلى قماش اللوحة، فالبياض يشكل تحديا كبيرا، والفنانة منال استطاعت بذكاء فني، وبتقنية عالية، وبصدق كبير، التعبير عن خلجات الأنثى، وليس بالضرورة أن تكون هذه الخلجات على علاقة بالجنس والإغراء، أو بمواجهة الرجل من خلال التمرد التقليدي، فبياض القماش أكثر عمقا مما يظنه الناس، فالبعض لا يرى فيه سوى الفراغ، والبعض يرى فيه الولادة والموت، والبعض الآخر، الفنان الحقيقي، يرى فيه الحلم واليقظة. وفي لوحات منال هنالك امرأة حالمة حد التحليق ويقظة إلى درجة الاستنفار، وتطلق منال على هذه المجموعة من اللوحات «عودة شهرزاد»، وتطلق على مجموعة أخرى عنوان «الحلم الجديد»، كما تظهر ثنائية الحلم





لوحات لحاء الشجر

واليقظة في أعمالها الرقمية التي تنفذها بواسطة برنامج على الحاسوب. ولعل الحالات التي تعتري الأنثى مجسدة في جميع هذه اللوحات، حيث الشفاه والعيون تحكي لغة سرية يفشيها اللون والتكرار.

إن أهم ما في هذه الأعمال هو أمران: الأول، استخدام الفنانة لصورها، وهذا يفسر الحميمية التي تحدثنا عنها، والجرأة في تقديم الذات كما هي، والثاني: في إدخال الرائي إلى الحالة بجاذبية سريعة، كأنها تسحبه سحبا ليتحرك كالمأخوذ بين الوجوه وعناصرها وملامحها، ولا بد سيخرج منها تاركا بعض نفسه فيها، أو حاملا بعض ملامحها معه، ليس ملامح الصورة بقدر ما يحمل ملامح الحالة النفسية الجمالية، حيث الجمال يتحدث في الإيماءات الحزينة والفرحة والتأملية.

الفنانة منال ديب لا تقدم الأنثى كنوع، وإنما كموقف عاطفي وجمالي وفني وسردي وشعري، وتشكل بيئة اللوحات وحيا أو دافعا للكتابة النثرية أو التدفق الشعري، وهنا تقوم اللوحة باختزال أنواع البوح، وأنواع التعبير الفني. إذ إن هناك حكاية ما تدور أحداثها في شكل العين وقوة النظرة واسترخاء الشفتين أو انكماشهما، وهذه الحكاية تحملها الفنانة في ثقافتها الأنثوية والمجتمعية، ونعود هنا إلى شهرزاد وعودتها في قالب جديد متجدد.

ذاكرة منال

تقول الفنانة منال ديب إنها اكتشفت حبها للفن ودوره حين انتقلت إلى الولايات المتحدة، وبعدها درست الرسم وأثره النفسي على المبدع، لكن ذاكرة الأعمال التشكيلية والرقمية توحي بمخزون فني عال، تراكم عبر تصاعد الوعي في البيئة الأولى، ونضج مع تفتح المشاعر ومن بينها الأمومة، وحين ازدحمت الذاكرة وامتلأت الخلايا تدفقت على القماش الأبيض، وانسابت على الشاشة الفضية، وبعض التدفق كان لحاء شجرة وضع كما هو في إطار، وصورة طفل متمرد منتفض ضد عدوه وسارق أرضه في إطار آخر، وامرأة عجوز تحضن وجهها متأملة في الزمن الكارثي، وفي وجوه نساء حالمات متأملات غاضبات مستفزات.

لم تأخذ منال تلك العناصر والمشاهد من بيئتها الجديدة في الولايات المتحدة، وإنما حملتها معها من قريتها في فلسطين، وأعادت ترتيبها وتشكيلها في الغربة، حيث تتحول كل كتلة إلى رمز، وكل ضربة فرشاة إلى لغة وموقف، وكل صورة إلى حكاية، وكل قصاصة جريدة إلى وثيقة، في إطار إعادة بناء الوعي عن طريق استدعاء الذاكرة والطفولة.

ولم تقتصر الذاكرة على الكتل والعناصر والوجوه، وإنما شملت ذاكرة الألوان التي تتحول بفعل الغربة إلى ألوان الذاكرة. فلوحات الفنانة منال تخلو من مكونات المدينة والمدنية، ومن مشاهد الثلج والطبيعة الجديدة، وألوانها ليست مستمدة من بيئة «واشنطن أو نيويورك أو ميتشغان»، وإنما من مدينة رام الله ومحيطها وقراها. وفي حوار مع الشاعرة التونسية آمنة وناس تقول منال: «فلسطين هي الروح، هي البذرة التي نمت بها الأيام والآلام، هي عين قلبي التي أستلذ بها الجمال في كل شيء حولي، وبها أيضا أموت وأبحث عن نفسي، من هناك بدأ الحب وإليه ينتهي، ذاك الحب الذي لا ينضب ولا يمل من الجريان من هناك إلى هنا يجري في باطن الأرض، ويتشعب ليصلني هنا مع الأزهار على الأشجار، ومع الطيور و مع الأسفار، من هناك الروح ومن هنا الخطوط والألوان، ارسم روحي علها تتحول إلى طير يعود».

وفي الختام .. نجد أن هناك خصوصية للفنان الفلسطيني المغترب، فهو يعيش غربة مزدوجة؛ إحساسه في الغربة داخل بلده من جراء ممارسات الاحتلال التي تسعى إلى مصادرة الضوء من نهارات الفلسطينيين، وإحساسه بالغربة في المهجر، أما الغربة الثالثة فهي غربة المبدع وتساؤلاته الوجودية التي يحفرها في الغربتين المزدوجتين، فتتعدد طرق التعبير بتعدد الهواجس، وتتنوع أدوات الإبداع بتنوع الإشكاليات الوجودية.

وعلى الرغم من أن الفنانة منال لم تتطرق إلى هذه الإشكاليات الوجودية في حواراتها وأحاديثها الثقافية، إلا أنها تشع من عيون شخوص لوحاتها، ومن إعادة تشكيل الوجوه، لكن هذه الإشكاليات لم تتحول إلى أرق، فالفنانة تتخلص منها مع كل لوحة، بعد أن تكون قد قذفتها على القماش، بفعل يشبه سكب اللون على الجدار، لتشكل الألوان ذاتها، وتطرح أسئلتها، فللألوان أسئلة لا تنتهي، كتدرجاتها، كالنحت في فكرة الحياة والموت، وما يغلفهما من هواجس.



كوخيم

مدينة التحف الفنية

عندما سمعت اسم المدينة الغريب (كوخيم) الذي لم اسمعه من قبل، جعل فضولي يزداد لزيارة هذه المدينة الواقعة بغرب ألمانيا، وعندما وصلت إليها وجدتها تحفة فنية راقية لم تتغير عبر القرون فكل شئ كما هو منذ قرون عدة... مدينة صغيرة تطل عليها قلعة مهيبة ولها ميدان صغير يتفرع منه ممرات وأسواق ضيقه تبيع المنتجات المحلية والتذكارات، مدينة تتسم بالبساطة والأناقة.

ولم تكتمل الزيارة إلا بصعود الجبل لإلقاء نظرة على المدينة ونهر الراين وتصوير القلعة الحصينة وهى بمنزلة برج مراقبة وحماية للمدينة البسيطة والجميلة.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت

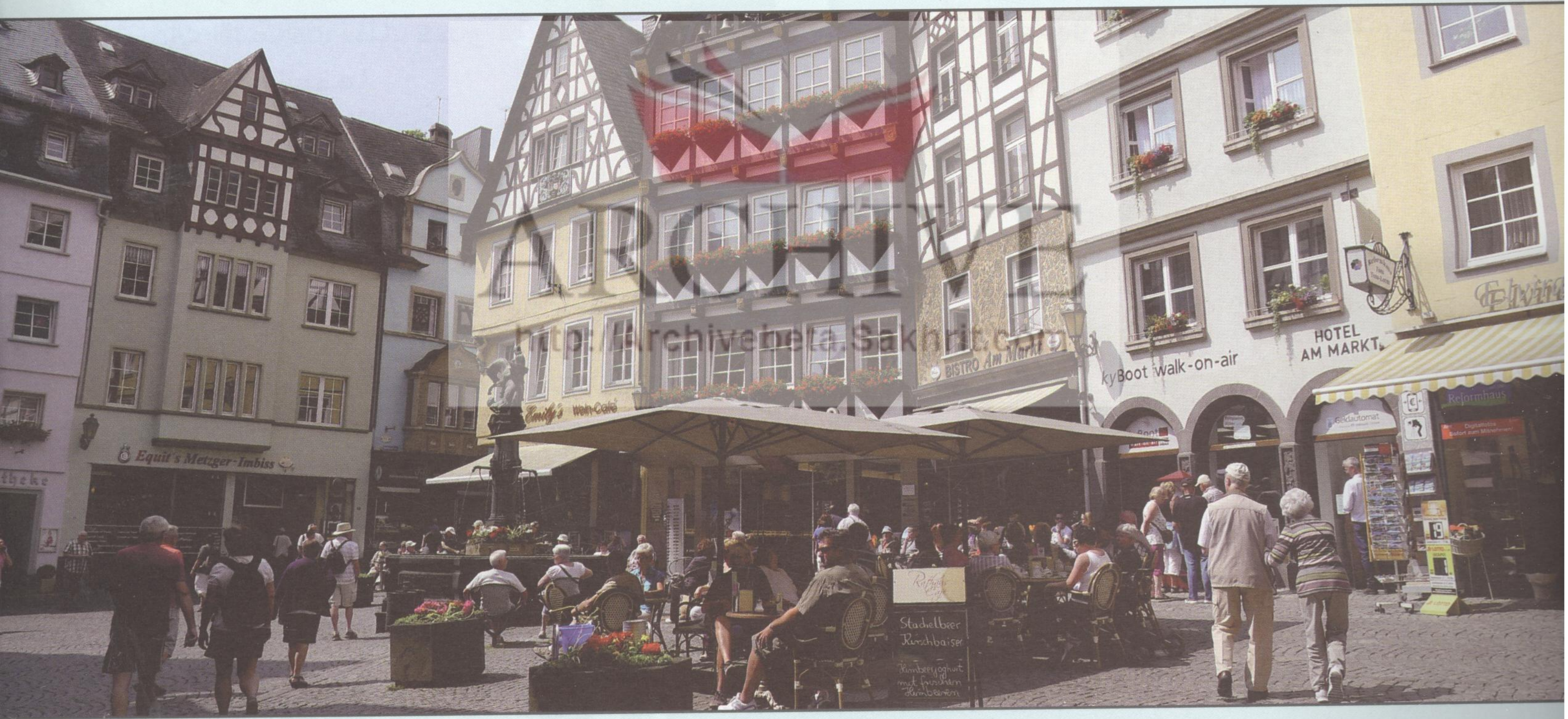





BISTRO Am Mar






Equit's Metzger-Imbiss
BISTRO Am Markt
kyBoot walk-on-air
HOTEL
AM MARKT


Post





كولن

مدينة أعطت العطور اسمها

تقع في حضن نهر الراين وتضم مباني تاريخية عريقة

على ضفاف نهر الراين، في شمال ألمانيا، تقع مدينة كولن، وهي مدينة نشطة تشتهر بأنها تحتضن كاتدرائية شهيرة ومباني ذات تاريخ، فبرجاها الشاهقان تخطيا أهرام مصر في الارتفاع، وقد بدأ البناء في أهم وأشهر كنائسها في العام 1164 م، واستمر طويلا حتى أخذ الشكل الحالي، وبجانب الكنيسة يقع سوق المدينة المكتظ بالرواد والسلع، ومن أهم ما يباع فيه عطر الكولونيا الأصلي، نسبة إلى مدينة كولن، والذي اقتبست من اسمه كل العطور الحديثة، وزاد جمال المدينة إطلالها على نهر الراين الدفاق.

وتعتبر كولن المدينة الإعلامية الأولى في ألمانيا، حيث تحتضن كثيرا من القنوات التلفزيونية ودور النشر والصحافة وشركات الاتصالات؛ لذلك فهي ملتقى السائحين والإعلاميين وهواة التصوير؛ ليلتقطوا بكاميراتهم صور مدينة أعطت العطور اسمها.



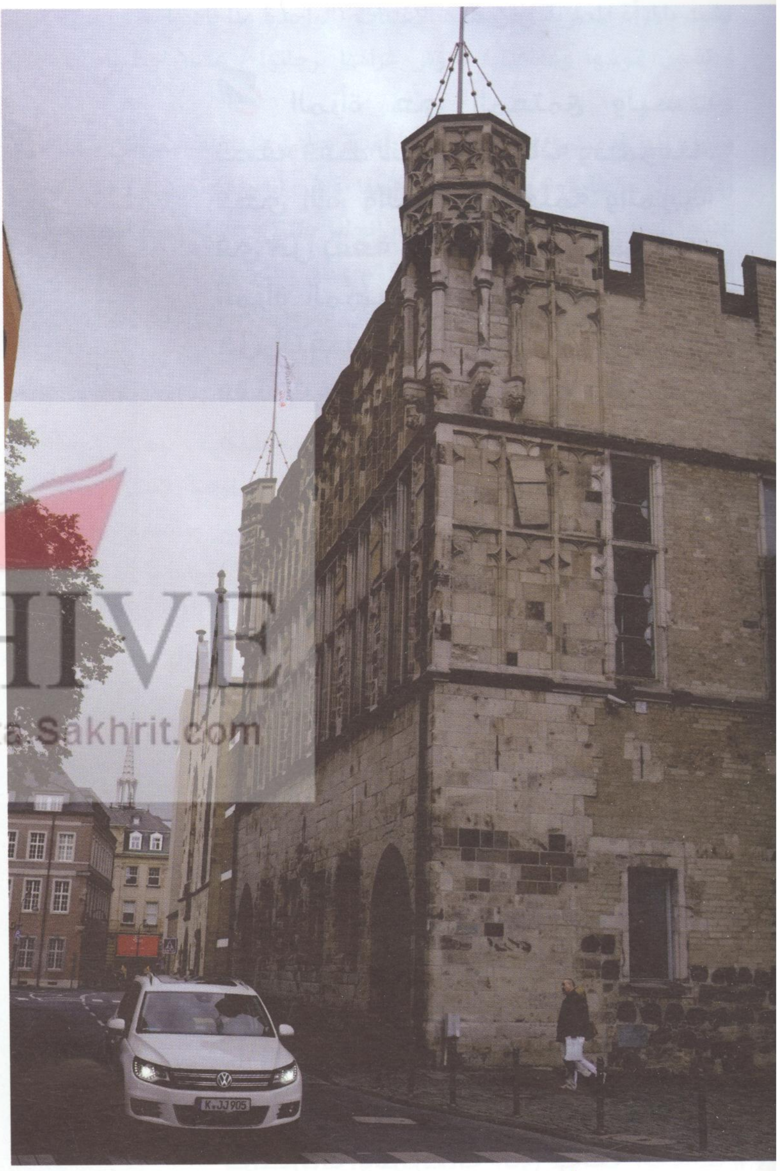




مشجع لمنتخب ألمانيا



محطة قطار كولن



مبان أثرية يعود تاريخها إلى الحرب العالمية الثانية



منظر للمدينة والكنسية





ساندت بصوتها كل الثورات والتغيرات الاجتماعية

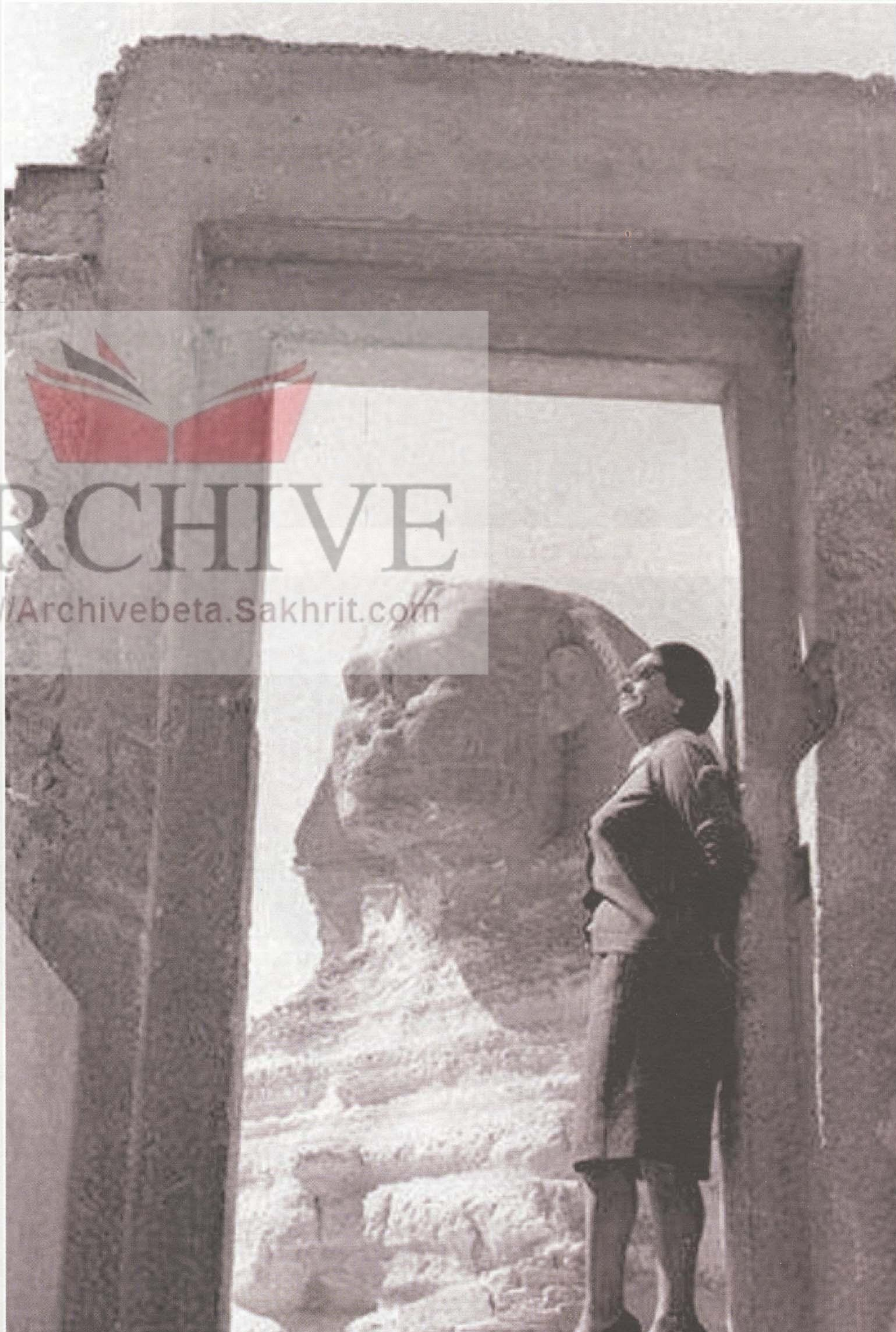
المرأة المصرية والأغنية الوطنية

المرأة هي المجتمع وليست نصفه فقط، لأنها سر بقائه وديمومته، فهي الأم والأخت والمعلمة والمربية في كل بقعة من بقع الأرض. وقد نالت المرأة المصرية في العصور القديمة كل التقدير والاحترام من مجتمعها، فقد شغلت في الحضارات الفرعونية مناصب مهمة كقاضية ووزيرة مثل «نبت» في الأسرة السادسة، وكانت سيدات الطبقة الراقية يقمن بإدارة أعمالهن بأنفسهن مثل السيدة «نيفر» في عهد الدولة الحديثة. وفي مجال الموسيقى والغناء ظهرت نساء الحضارة الفرعونية بعهودها المختلفة وهي تعزف على الآلات المتنوعة، وتغني، وترقص، داخل المعابد وخارجها، في الحرب والسلم.

وفي العصر الحديث وقفت المرأة المصرية كتفا بكتف إلى جانب الرجل في الدفاع عن وطنها أثناء ثورة 1919، وأثناء العدوان الثلاثي على مصر عندما تطوعت النساء في المقاومة الشعبية كمحاربات وممرضات إلى جانب العديد من المهام الأخرى، وكذلك في ثورتي 25 يناير 2011 و30 يونيو 2013. وفي جميع هذه المراحل كانت مقاومة الفنانات المصريات لا تقل أهمية عن غيرهن من نساء مصر في الثورات والحروب والمقاومات الشعبية.

د. ياسمين فراج

أكاديمية وناقدة - مصر



أم كلثوم

في أوائل القرن العشرين كان المسرح الغنائي هو وسيلة الترفيه والتثقيف الأساسية قبل ظهور إذاعات الراديو وفن السينما والتليفزيون، وقد لعبت الأغنية المسرحية دورا مهما في العديد من المواقف السياسية التي مرت بتاريخ مصر إبان هذه الفترة، ومن أوائل الفرق المسرحية النسائية في مصر كانت فرقة منيرة المهدية التي تكونت في يناير 1916م، وقد تفاعلت منيرة المهدية من خلال مسرحها مع الأحداث السياسية التي كانت تعج بها مصر، وقد كانت فرقة المهدية من أكثر الفرق حماسة لكفاح المرأة المصرية في ثورة 1919م فكانت تغني قبل رفع الستار الأغنيات التي تشيد بالمرأة المصرية ومن هذه الأغنيات (الواحدة منا بأدبها / تصون ناموسها وعفافها / تدوس غرامها برجليها / عشان وطنها وشرفها).


سعاد حسني

ويذكر أنها قدمت في هذا العام أيضا أغنية وطنية مستقلة عند نفي سعد باشا زغلول إلى مالطة في 8 مارس وكان مطلعها يقول : أنا منيرة المهدية / حب الوطن عندي غية). وتحت عنوان «كافحت الإنجليز بغنائي» قالت منيرة المهدية «كان الشيخ يونس القاضي أثناء ثورة 1919م يمدني بكثير من الروايات التي تدور حول كفاحنا ضد المستعمر البغيض، ولكن بطريق الغمز واللمز والتورية. لأن الرقابة التي وضعها الإنجليز على ما يقدمه المسرح والسينما والملاهي في ذلك الوقت كانت تحول دون مصارحة الإنجليز بكرهنا لهم فيما نقدمه من روايات وأغان. وفي ذلك قدمت على المسرح الذي كنت أعمل فيه – وهو دار التمثيل العربي- مسرحية اسمها «كلها يومين». وفي هذه المسرحية كنت أقوم بدور بائعة زبدة، فأحمل فوق رأسي وعاء به بضاعتي فأسير منادية عليها بأغنية أقول فيها: صابحة يا زبدة/ بلدي يا زبدة / يا ولاد بلدي/ زبدة يا ولدي/ أشتري وأوزن/ عندك وأخزن/ واوع تبيعها/ ولا تودعها/ عند اللي يخون/ لتعيش مغبون/ وازاي حاتهون/ بلدي». وتستطرد في الحديث لتقول «ولم تكن هذه هي الأغنية الوحيدة في رواية «كلها يومين» التي تثير الحماس ضد الإنجليز بل كانت هناك أغنية أخرى، ترددها مجموعة من الكورس لأحد الجنائنية، وهو ممسك بالخرطوم يروي به حديقة فكان الكورس يقولون للجنايني في لهجة تحذير: اوع الخرطوم ليروح منك/ اوع الخرطوم اوع الخرطوم. وكلمة الخرطوم هنا كانت تورية صريحة إلى مدينة الخرطوم عاصمة السودان، كان مقصودا به وجوب التمسك بالخرطوم العاصمة. وبذلك كانت السيدة منيرة المهدية أول امرأة في تاريخ مصر الحديث تقدم الأغنية السياسية من خلال المسرح الغنائي.

بعد ثورة يوليو

بعد نجاح الانقلاب العسكري للضباط الأحرار الذي أصبح ثورة شعبية بعد التفاف أغلب الشعب المصري حولها في يوليو 1952 وراح العديد المطربات يغنين للثورة خاصة بعد تولي الضابط الشاب جمال عبد الناصر رئاسة الجمهورية. وكانت أم كلثوم على رأس من غنين للثورة والرئيس جمال عبد الناصر، فبعد أن مُنعت من الغناء في الإذاعة لاعتبارها من مغنيات العهد الملكي البائد وإعلانها قرار اعتزالها، ذهب إليها مجموعة من الضباط الأحرار كان منهم جمال عبد الناصر ومحمد أنور السادات لمصالحتها وإقناعها بالعدول عن هذا القرار فعدلت عن هذه الفكرة وعادت لتغني مجموعة من أهم الأغنيات التي دعمت مبادئ ثورة يوليو نذكر منها: قصيدة «صوت الوطن» عام 1952 من كلمات أحمد رامي ولحن رياض السنباطي. «أنشودة الجلاء» عام 1954 من كلمات أحمد رامي ولحن محمد الموجي. «الله معك» عام 1956 من كلمات صلاح جاهين ولحن رياض السنباطي. «بطل السلام» عام 1958 من كلمات محمود بيرم التونسي ولحن رياض السنباطي. «أغنية الجيش» عام 1959 من كلمات طاهر أبو فاشا ولحن رياض السنباطي. «قصة السد» كلمات عزيز أباظة ولحن رياض السنباطي. «ثوار» عام 1961 من كلمات صلاح جاهين ولحن رياض السنباطي. «الزعيم والثورة» عام 1963 من كلمات عبد الفتاح مصطفى ولحن رياض السنباطي. وغيرها من الأغنيات التي كان يذكر في بعضها اسم رئيس الجمهورية آنذاك الرئيس الراحل جمال عبد الناصر مثل المقاطع «بعد الصبر ما طال نهض الشرق وقال، حققنا الآمال برياستك يا جمال» أو «يا جمال يا مثال الوطنية.. أجمل أعيادنا المصرية برياستك للجمهورية».

من أهم إنجازات ثورة يوليو على الحركة الفنية كان تكوين الفرق الغنائية النسائية في فترة الخمسينيات والستينيات الذي لم يكن عبثيا، بل إنه كان يُدعّم مفهوم الاشتراكية والمساواة. ومن أبرز الفرق النسائية التي ظهرت في هذه الفترة:

فرقة ثلاثي النغم: تكونت من ثلاث مطربات، ومن أشهر أغانيهن «التليفزيون» التي تبدأ بالمقطع «كله ثقافة وعلوم وفنون» التي قُدمت في بداية فيلم «صغيرة على الحُب» عام 1966، من كلمات عبد العزيز سلام، ولحن عبد العظيم عبد الحق، «حبيبي عامل بيومية»، وهي إحدى الأغنيات التي قدمتها الفرقة في حفلة أسوان عام 1961 أثناء بناء السد العالي، و«شربات الوحدة»، أثناء فترة الوحدة الاندماجية بين مصر وسورية.

فرقة الثلاثي المرح: تكونت من ثلاث مغنيات أيضا هن: وفاء، صفاء، ثناء. ومن أشهر أغانيهن: حلاوة شمسنا، مصانعنا الحربية، السد العالي.

والجدير بالذكر أن الفرقتين السابقتين اشتركتا معا في تقديم أغنيات: «كلمة عمل» وشاركهما في الغناء ثلاثي لأصوات الرجال، وهي تدعو للعمل والسلام. وأغنية «هنا مقص وهنا مقص» وشاركهما فيها كورال الرجال، ومضمون نصها الشعري يدعو للاشتراكية. وهتان الأغنيتان إلى جانب أغنيات: التليفزيون، مصانعنا الحربية، حبيبي عامل بيومية، السد العالي، شربات الوحدة، من أبرز الأغنيات القومية للفرق النسائية التي غنت لإنجازات الثورة.

وهناك فرقة الثلاثي الطروب التي تكونت أيضا من ثلاث مطربات، ولكن لم يذكر لهن أغنيات وطنية.


فايدة كامل

العدوان الثلاثي

كانت أرض مدينة بورسعيد هي أرض المقاومة أثناء العدوان الثلاثي على مصر التي بدأت في التاسع والعشرين من أكتوبر عام 1956 وانتهت في مارس 1957 حاولت فيها كل من إنجلترا وفرنسا وإسرائيل، السيطرة على قناة السويس بعد قرار الرئيس الراحل جمال عبد الناصر تأميمها الذي صعق جميع الدول التي كانت تعتقد أنها قوى عظمى. قدمت مطربات مصر وابلا من الأغنيات التي تساند الدولة وأهل مدن القناة خاصة بورسعيد وتشحذ هممهم، ومن

أبرز هذه الأغنيات ما تغنت به أم كلثوم في هذه الفترة مثل «والله زمان يا سلاحي» من كلمات صلاح جاهين ولحن كمال الطويل، والتي أصبحت في بداية الستينيات النشيد الوطني الرسمي لجمهورية مصر العربية، وأغنية «ثلاث أمم يا بورسعيد» كلمات بيرم التونسي، لحن رياض السنباطي. وغنت نجاة علي أغنية «قسماً بشعبك بورسعيد» كلمات محمد التهامي، ولحن عزت الجاهلي. وغنت شادية «أمانة عليك يا مسافر بورسعيد» كلمات إسماعيل الحبروك، ولحن محمد الموجي. وغنت سعاد مكاوي «يا فرحتي بولدي شال السلاح في إيديه» كلمات إبراهيم رجب، ولحن عبد العظيم محمد. وغنت أحلام «نادراك لليوم ده يا ولدي» كلمات عبد الفتاح مصطفى، ولحن أحمد صدقي. وقدمت نجاح سلام أغنيتين هما «بورسعيد» و«أنا النيل مقبرة للغزاة» الثانية من كلمات محمود حسن إسماعيل، ولحن رياض السنباطي. وقدمت المطربة فايدة كامل أغنيات «مدفعي في إيديه» كلمات إسماعيل الحبروك، ولحن يوسف شوقي، «أنا بورسعيد» كلمات كمال عبد الحليم، ولحن علي إسماعيل، والأغنية الأشهر «دع سمائي» من كلمات كمال عبد الحليم، ولحن وتوزيع علي إسماعيل.

بعد هزيمة 67

بعد هزيمة 67 لم يتوقف دور المطربات على الغناء فقط بل كان لهن دور اجتماعي واقتصادي في رفع معنويات الشعب المصري وتحفيزه على حرب الانتصار، وفي جمع التبرعات من الدول العربية ودول العالم لتسليح الجيش المصري، ولعل أبرز من لعبت هذا الدور هي كوكب الشرق أم كلثوم التي قدمت في هذه الفترة أغنيات «حبيب الشعب» من كلمات صالح جودت ولحن رياض السنباطي، بعد عدول الرئيس جمال عبد الناصر عن قرار تنحيه. «حق بلادك» كلمات عبد الوهاب محمد، وألحان رياض السنباطي، والتي يقول مطلعها : قوم بإيمان وبروح وضمير/ دوس على كل الصعب وسير/ حق بلادك وحده عليك/ عايز منك سعى كتير/ادى لعملك جهد زيادة/ ده الاخلاص في عملنا عبادة/ قوم بإيمان وبروح وضمير/ دوس على كل الصعب وسير. وفي عام 1979 قدمت قصيدة «مصر» من كلمات ابراهيم ناجي ولحن رياض السنباطي. ثم قصيدة «أصبح عندي بندقية» أشعار نزار قباني، وألحان محمد عبد الوهاب، توزيع موسيقي لأندريا رايدر.

كذلك قدم العديد من مطربات هذه الفترة الأغنيات في حب مصر أبرزهن الفنانة شادية التي تغنت في هذه الفترة بأغنيات «يا حبيبتي يا مصر» كلمات محمد حمزة، و«أم الصابرين، ويا طريقنا يا صديق» التي شدت بها أثناء حرب الاستنزاف وكان مطلعها يقول: لو تعبت مش حكاية/ ده الحزن مش نهاية/ وقلبي م البداية عاش/ للحق عاش صديق/ يا طريقنا يا طريق/ يا طريق خليك صديق. وجميع هذه الأغنيات ألحان بليغ حمدي.

وبعد قصف إسرائيل لمدرسة بحر البقر عام 1970 قدمت الفنانة شادية رائعتها «الدرس انتهى لموا الكراريس» من كلمات صلاح جاهين، ولحن سيد مكاوي، وتوزيع علي إسماعيل.

وغنت فايدة كامل أثناء فترة هزيمة 67 أغنيات «فات الكتير يا بلدنا»، «الدم الثائر» كلمات محمد كمال بدر، ولحن محمود الشريف، و«شبر واحد من بلادي يا إسرائيل» كلمات على مهدي، ولحن رياض السنباطي.



غادة رجب

بعد نصر أكتوبر والسلام

بعد نصر أكتوبر العظيم قدمت فنانات ومطربات مصر عدد من الأغنيات التي تمحورت موضوعاتها حول جنود الجيش المصري والنصر العظيم، نذكر من هذه الأغنيات: «دولا مين ودولا مين» التي شدت بها الفنانة سعاد حسني من كلمات أحمد فؤاد نجم ولحن كمال الطويل. «ادخلوها سالمين» ألحان بليغ حمدي وغناء شادية. وغنت اللبنانية فيروز «مصر عادت شمسك الذهب» للأخوين رحباني. وغنت الفنانة داليدا مجموعة أغنيات في ألبوم باللغة المصرية أبرزها «حلوة يا بلدي» ألحان مروان سعادة. وقدمت ياسمين الخيام «المصريين أهمّه» ألحان



أنغام



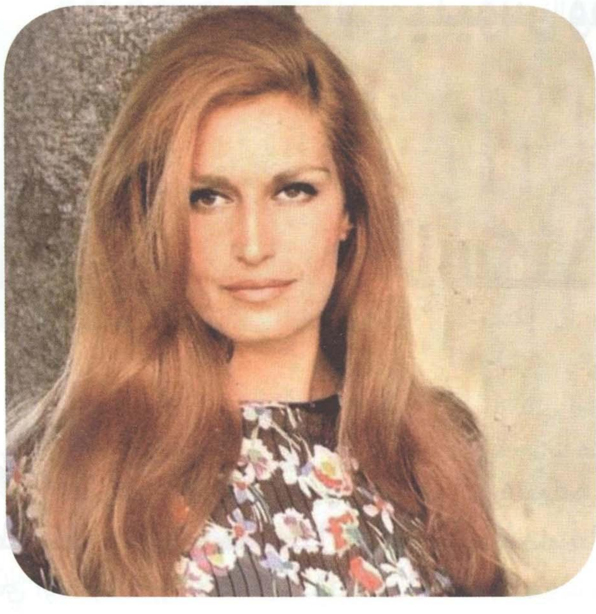
شرين



ريهام عبدالحكيم



شادية



داليدا

محمد عبد الوهاب. وبعد استرداد طابا غنت الفنانة شادية أغنيتها الشهيرة «مصر اليوم في عيد». هذا إلى جانب بعض الأغنيات الجماعية مثل «صوت بلادي» التي شاركت فيها بعض الأصوات النسائية الشابة آنذاك مثل سوزان عطية، إيمان الطوخي، والمطربة الشعبية زينب يونس.

الثورات المعاصرة

مع بداية الألفية الثالثة ظهر جيل جديد من المطربات الشابات في الحقل الموسيقي إلى جانب من كن موجودات بالفعل وهن نادية مصطفى، أنغام، غادة رجب، وأغلبهن ولدن بعد آخر حروب السلاح التي خاضتها مصر وهن: شيرين عبد الوهاب، آمال ماهر، سومة، زيزي، ياسمين نيازي.

ومنذ الثمانينيات وحتى قيام ثورة 25 يناير لم يكن للأغنية الوطنية دور كبير نتيجة الاستقرار السياسي، واقتصر تقديم الأغنيات الوطنية في احتفالات نصر أكتوبر، والانتصارات الكروية. وخلال هذه الفترة قدمت مطربات مصر عددا قليل من الأغنيات الوطنية القومية نذكر منها «بلادي يا أم البلاد» كلمات مصطفى كامل والملحن غير معلوم وغناء شيرين، وفي عام 2010 أنتج التليفزيون المصري أغنيتين قوميتين هما «ماشربتش من نيلها»، «يا مصر يا أم الأمم» كما ذكرناهما سلفا.

وبعد انـدلاع ثـورة 25 يناير قدمت مجموعة من مطربات مصر والوطن العربي عددا من الأغنيات أغلبها كان بوازع وطني والقليل منها كان بغرض التواجد في المشهد الثوري، كانت أولهن الفنانة أنغام بأغنيتها «يناير» من كلمات إسلام حامد ولحن إيهاب عبد الواحد وتوزيع أوركسترالي لأحمد فرحات. وغنت ريهام عبد الحكيم «الله يا مصر» من كلمات سيد أبو العيلة ولحن محمد علي سليمان. وقدمت سلمى صباحي أغنيتي «الشعب» كلمات أحمد شلبي ولحن شريف اسماعيل، وأغنية «الله حي شعبنا حي» كلمات مدحت العدل ولحن شريف اسماعيل. وقدمت عايدة الأيوبي أغنيات «بحبك يا بلدي» من كلماتها وألحانها وتنسيق آلي علاء صابر، وشاركت أمير عيد في أغنية «يا الميدان». وقدمت المطربة شذى أغنية «مين حبك قدي» كلمات عصام حسني، ولحن علي شعبان، وتنسيق موسيقي كريم عبد الوهاب. وقدمت اللبنانية كارول سماحة أغنية «المصري يا أبو دم حامي» من كلمات أيمن بهجت قمر ولحن محمد يحيى وتنسيق آلي لمحمد مصطفى. كذلك قدمت السورية نانسي عجرم أغنية «وحشاني يا مصر موت» من كلمات محمد عوف ولحن مصطفى شوقي وتنسيق موسيقي لرفيق عاكف.



منيرة المهدية

وقبل انـدلاع ثورة 30 يونيو شاركت مجموعة من المطربات في الأغنيات الوطنية بأنواعها المتعددة أبرزهن: المطربة نادية مصطفى التي قدمت أغنية «بلدنا بتشكي» من كلمات أحمد حسن راؤول، لحن عماد كمال، تنسيق آلي أكرم عادل. وغنت شيرين أغنية «مصر مين شال همها» كلمات تامر حسني، ولحن وتنسيق آلي عمرو مصطفى. وشاركت المطربة توبا في الأغنية التحريضية «انزل» مع بهاء سلطان، من كلمات نصر محروس، ولحن حسين محمود، وتنسيق آلي خالد عز. المطربة التونسية لطيفة التي شاركت في أغنية «آخر نفس فيا» من كلمات ملاك عادل، ولحن محمد عادل، وتنسيق آلي محمد عباس.

وبعد نجاح ثورة 30 يونيو قدمت المطربة أنغام أغنيتها القومية الرائعة «بلدي التاريخ» من كلمات أمير طعيمة، ولحن وتنسيق آلي خالد عز.

هكذا كانت مسيرة المطربات والفنانات المصريات وشاركتهن بعض مطربات الوطن العربي في حب مصر في كل مرحلة من المراحل السابقة، وهكذا يثبت التاريخ أن صوت المرأة في جميع المراحل التاريخية هو جزء أصيل من ثوراتها.



آمال ماهر

قادها جريج وسبيليوس ودفورجاك في أواخر القرن التاسع عشر

الحركة القومية الإسكندنافية في الموسيقى الكلاسيكية

قد يكون إدفارد جريج المؤلف الموسيقي الوحيد الناجح دوليا الذي خرج من النرويج، لكن يُعتبر خطأ اعتباره شخصية ثانوية، فهو يحتل منزلة بين أسماء مثل سبيليوس ودفورجاك في انتفاضة الحركة القومية في الموسيقى في أواخر القرن التاسع عشر، مما ألهم الموسيقيين عبر أوروبا بأن يحذوا حذوه في النظر إلى تراث بلده الشعبي بحثا عن المادة الموسيقية التي يأخذ منها مصدره. على سبيل المثال، في إسبانيا، كان تأثير موسيقى جريج على أمثال مانويل ديفايا مهما في تشكيل مدرسة قومية للموسيقى في الأساس. وعمق تأثير جريج ملحوظ بشكلٍ أكبر حين تقارن إنتاجه بإنتاج سبيليوس ودفورجاك، ففي حين كرسا نفسيهما لكتابة الأعمال الموسيقية الكبيرة والعظيمة، كان جريج يجيد رسم صور موسيقية مصغرة بشكل ملتزم. قد يكون «كونشرتو البيانو» أشهر عمل من إبداعه، غير أنه ليس نموذجا ممثلا لموسيقاه.

نهى حامد محمود

مترجمة - مصر

تلقى جريج دروسه الأولى من والدته، ثم في عام 1858 سمع «أول بول» عازف الكمان النرويجي المتحمس للتراث الشعبي جريج وهو يعزف البيانو وأقنع والديه الممانعين لدراسته الموسيقى بإرسال الصبي إلى كونسرفتوار لايبزج. ابتهج بول لذلك، لكن جريج لم يبتهج، لأنه كره المدة التي قضاها هناك، لكن حالفه الحظ السعيد بحضور حفلات كان فيها فنانون أمثال كلارا شومان وريتشارد فاجنر بشكل منتظم.

في ربيع 1862 نشر عمله في مصنف رقم 1، وفي مايو من العام التالي استقر في كوبنهاجن، حيث أخذه تحت جناحه نييلز جاد، وهو المؤلف الموسيقي الرومانسي البارز في الدنمارك والصديق المقرب لشومان ومندلسون. كان جاد متحمسا تجاه إمكانيات المؤلف الشاب جريج. لكن كسر من حدة حماسه الوساوس التي كانت لديه بسبب افتقار جريج لكتابة أعمال كبيرة، لذا أوكل له مهمة كتابة سيمفونيته الأولى والوحيدة، وهو أمر لم يكن جريج مؤهلا له من الناحية الفنية أو المزاجية.

بعد ذلك سرعان ما التقى ابنة عمه، المطربة نينا هاجراب؛ وبعد عام عقدت خطبتهما وعاد



إدفارد جريج

جريج إلى النرويج، حيث أقام في منزل «أول بول». من هذه النقطة فصاعدا، بدأت شخصيته الفنية تتغير، حيث بدأ ينصرف إلى دراسة التراث الموسيقي لبلاده، حيث قضى في السابق وقتا طويلا بعيدا عن وطنه أو انغمس وسط محيط الطبقة الوسطى التي سيطرت عليها الثقافة الدنماركية. تأكد التزامه بالقومية النرويجية خلال لقاءاته مع ريكارد نوردراك، الذي علقت عليه النرويج آمالا كبرى في تكوين مدرسة قومية للموسيقى (توفي ريكارد عام 1866 ولم يتجاوز عمره 24 سنة، بعد كتابته ما يعرف الآن بالنشيد القومي للنرويج)، وخلال لقائه مع هنريك إبسن في روما عام 1865. عاد جريج إلى النرويج وهو واثق من مهمته، وبعد الترويج لحفلات تعرض أعماله الموسيقية سرعان ما اعترفت به بلاده كأحد مؤلفيها الأساسيين. في عام 1867 تزوج نينا واستقر في أوسلو، حيث صار مدرسا ومايسترو يتمتع بشهرة دولية. بعد عام عاد هو وأسرته إلى الدنمارك حيث ألّف «كونشرتو البيانو»؛ وفي إيطاليا العام التالي أعطى فرانز ليست مسودة الكونشرتو مكتوبة بخط يده السيئ للغاية، ولدهشته عزف ليست الكونشرتو الكامل من البداية إلى النهاية. ويقال إن ليست شجعه بقوله: «امضِ قدما، فأنت تمتلك القدرة على التأليف».

وقبل عام 1874 حقق جريج شهرة كبيرة، ولاقى احتراما كبيرا، حتى أن الحكومة النرويجية قامت بالتصويت لتخصيص معاش سنوي له، وبالمثل أظهر له إبسن الاحترام بأن طلب منه كتابة الموسيقى التصويرية لمسرحيته «بير جنت». وصلت شهرته إلى إنجلترا، حيث قدم العديد من حفلات الرسيتال، وفي تعبير غير عادي عن المودة، منحته كل من جامعتي أكسفورد وكامبريدج شهادات فخرية. في العشرين سنة الأخيرة من حياته نادرا ما تغير نمط حياته من حيث العطلات والتأليف الموسيقي وجولات الحفلات الموسيقية،

وصار واحدا من أكبر عمداء الموسيقى الأوروبية. بعد عام من وفاة جريج، كتب شونبرج أول أعماله اللامقامية، وفي خلال خمس سنوات أصبح جريج مترادفا مع كل ما هو بالي في الموسيقى. وحقا لا تتطلب موسيقى جريج أي مهارة في الأداء، فموسيقاه بشكلٍ عام عبارة عن تركيب هارموني عذب للأغاني الشعبية والرومانسية الألمانية - رومانسية شومان، وليست رومانسية فاجنر الذي لم يحب جريج طموحاته العظيمة. ومع ذلك، في هذه الحدود، يعد جريج واحدا من أكثر المؤلفين تميزا وإبهاجا في عصره، وهو بارع في كتابة الأعمال القصيرة وأعظم أعماله هي نوعا ما أكثر أعماله المهملة.

كونشرتو البيانو

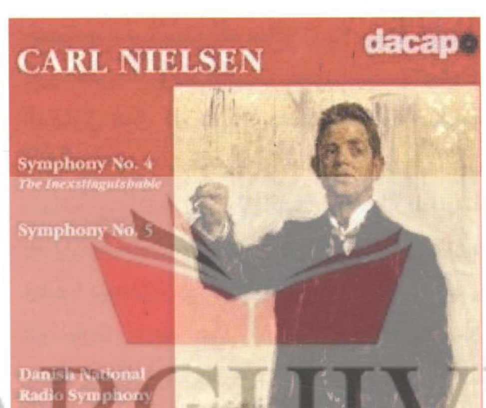
كان جريج عازف بيانو ممتازا، وبالكاد كان يمر عام من دون أن يقيم حفلات، إما كعازف منفرد أو بمصاحبة زوجته. وكتب كونشرتو البيانو كتعبير عن مواهبه وعن ازدهار روح الشباب فيه - مما يذكرنا بالكونشرتو الوحيد لشومان في مقام لا الصغير أيضا - الذي ضمن مكانه في برامج حفلات معظم عازفي البيانو اليوم. وألّف جريج الكونشرتو عام 1868 حين كان في عطلة مع زوجته وطفله في الدنمارك (على رغم أنه راجعه ليصير كالنسخة التي تعزف اليوم عام 1907)، وهو زاخر بشعور بالرقة والسعادة، ويعبر عن وفرة الأفكار اللحنية الساحرة. يعتمد اللحن الأول الافتتاحي - وهو فكرة مشهورة مثل افتتاحية الكونشرتو الأول لتشايكوفسكي - تعتمد على لحن ثانٍ هابط يليه ثالث هابط، وهي فواصل تنطبق على الموسيقى الشعبية النرويجية. تتباهى الحركة البطيئة (الأداجيو) بلحن جميل مؤثر كئيب في شكله الأوركسترالي ومؤلف في نسخته لآلة البيانو. ويختتم العمل بروندو حيوي يضم في محوره نغمة جديدة شديدة الرقة يعاد تقديمها في ختام العمل.



كارل نيلسن

بير جنت

في عام 1874 قرر الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن معالجة مسرحيته الشعرية «بير جنت» لتعرض على خشبة مسرح في كريستيانا (الآن تعرف بأوسلو). وكان التقليد المسرحي للنرويج في تلك الأيام يعتمد على الأوبريت والمسرحيات الموسيقية، وعرف إبسن أن مسرحيته الطويلة تحتاج إلى موسيقى تصويرية هادئة لتنجح - وتباعا طلب من جريج أن يكتب الموسيقى التصويرية للعمل. وعرض الإنتاج الجديد على المسرح لأول مرة في فبراير 1876 وحقق نجاحا ساحقا، وكان يعزف لعدة ليالٍ حتى شب حريق دمر المناظر والملابس. وليفصل جريج موسيقاه عن مسرحية إبسن، وضع متتاليتين للأداء في الحفلات، وتضم المتتاليتين مصنف رقم 46 ومصنف 54 أكثر المؤلفات الموسيقية الأوركسترالية

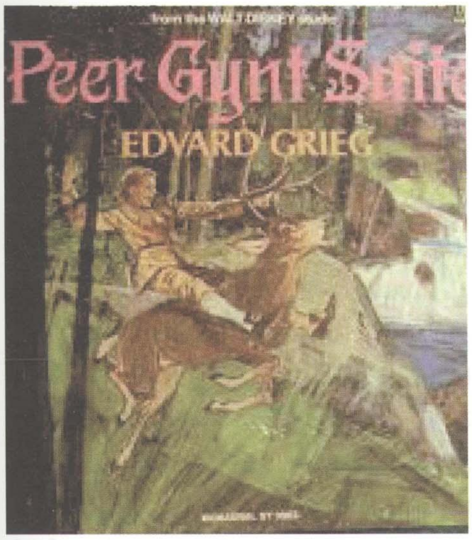


السمفونية الخالدة رقم 4 (نيلسن)

الأخاذة، التي تعكس وضوحا وتجددا لا نجدهما عنده حين كتب أعمالا أكبر. وأشهر قسم هو اللحن الأساسي للفلوت من مقطوعة «الصباح»، لكن هذا أحد الأمثلة الكثيرة لمقطوعة موسيقية تتصل بالمقتطفات المجودة في اللحظات الأقل روعة. ومعظم الأجزاء الأخرى المستقلة تجعل مقطوعة «الصباح» تبدو عادية وليست أفضل من «أغنية سولفيج»، وهي مقطوعة غنائية هشة بشكلٍ مدهش.

كارل نيلسن

ولد كارل نيلسن، أشهر مؤلفي الدنمارك الموسيقيين، في المجتمع القروي لجزيرة فيون التي تقع في شرقي الدنمارك (وهي أيضا محل ميلاد مؤلف قصص الأطفال هانز كريستيان أندرسن). كان كارل ابن رسام وموسيقي قروي، في طفولته عزف في الفرقة الراقصة في القرية وفي الأوركسترا المحلي للهواة. في سن الرابعة عشرة



بير جنت (جريج)

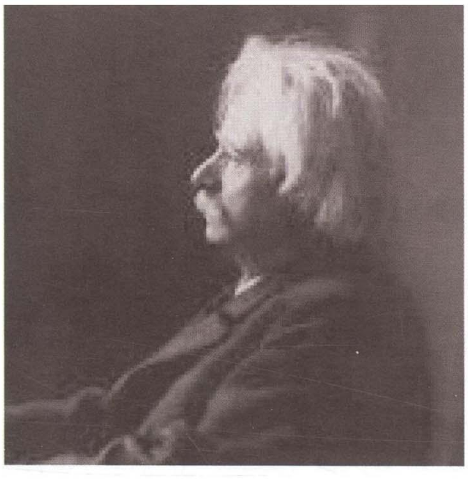
التحق بالفرقة الموسيقية التابعة للجيش في مدينة أودنسه كعازف ترومبون، وبعد عامين قضاهما في الأكاديمية الملكية شغل منصب عازف الكمان الثاني في أوركسترا المسرح الملكي في كوبنهاجن. حصل على منحة دراسية في ألمانيا حيث التقى بالنحاتة آن ماري برودرسن وتزوجها. أثناء هذه الرحلة انبهر بشدة بعروض أوبرات فاجنر «حلقة النيبلونج» و«سادة الشعراء في نورمبرج»، إلا أن برامز ترك عليه أثرا أكبر من فاجنر، خاصة على سيمفونياته الأولى. وتلقى توجيها إضافيا من المدير الموسيقي في المسرح الملكي، وهو المؤلف الموسيقي النرويجي يوهان سفندسن. وعرضت الأوركسترا السيمفونية الأولى لنيلسن عام 1894، ومن هذا الوقت فصاعدا كان تطوره سريعا. عُرض له عملان للأوبرا هما «شاؤول وداوود» (1902) و«الحفل التنكري» (1905)، لأول مرة بقيادته؛ ثم ترك الأوركسترا ليركز على التأليف، لكنه عاد بعد ثلاثة أعوام كمايسترو أساسي، وهي وظيفة شغلها لستة أعوام. استحوذ التأليف الموسيقي على اهتمامه لبقية حياته - ذات مرة كتب أنه قضى حياته خلال الموسيقى بدلا من قضائها خارجا في عالم الحياة اليومية - وعانى بسبب علاقة عاصفة نوعا ما مع زوجته. وقرب نهاية حياته عمل مع صديقه توماس لاوب في إصدار أغنيات بسيطة، تعتمد على الأساليب الدنماركية التقليدية، التي تناسب الغناء في المدارس. أيضا نشر سيرة ذاتية صريحة وغير عاطفية بشكلٍ ملحوظ بعنوان «طفولتي في فيون». وكما يزعم البعض فإن أسلوبه المبتكر للجمع بين الطابع الغنائي والنشاط المفعم مستوحى أساسا من ذكرياته عن الطفولة - الأغنيات التي كانت والدته تغنيها له وموسيقى فرقة الرقص القروي. كتب أعمال كونشرتو الفلوت والكلارنيت والكمان، وخماسية محبوبة لآلات النفخ وبعض القصائد السيمفونية الرائعة، بما في ذلك «هليوس (إله الشمس)» 1903، وهو استحضار قصير لشروق الشمس، والقصيد السيمفوني «بان وسيرنكس» (1918) (بان هو إله الصيد وسيرنكس حورية

عذراء) وهو تصوير لشخصيات من كتابات الشاعر الروماني أوفيد.

تعتمد شهرة نيلسن بثبات على سيمفونياته، وهي أعمال تتميز بصدق المشاعر الخالية من الإفراط العاطفي، وبالبحث الدائم عن وضوح الاتجاه والتركيب الأوركسترالي، حيث يغزل خطوطا طويلة من اللحن الذي يتشكل إلى فوضى معقدة لكنها كونترابنطية محددة بوضوح. ويمكن لتوزيعه الأوركسترالي أن يكون في الغالب صارخا في تركيزه المستمر على القليل من الآلات الموسيقية فحسب، مع ذلك نصل إلى ذروة حركة أو عمل يتمكن نيلسن فيه من أن يطلق العنان لعنفوان الأوركسترا في شعلة من النشاط.

السيمفونية رقم 4 «سيمفونية الخلود»

تقع فكرة قوة الحياة في محور السيمفونية رقم 3 وينطبق الشيء نفسه على السيمفونية رقم 4، وهي «السيمفونية الخالدة» (1914 - 1916). شرح المؤلف عنوانها كمحاولة «للتوضيح في كلمة واحدة ما تملكه الموسيقى وحدها من قوة للتعبير بالكامل عن الإرادة الأساسية للحياة. الموسيقى هي الحياة، ومثلها هي خالدة». كتب نيلسن السيمفونية حين كان زواجه مضطربا، وبعد فترة قصيرة من استقالته من أوبرا كوبنهاجن، وتزخر هذه السيمفونية بالتضارب والتناقض. افتتاحيتها مضطربة، حيث تبدو الآلات الإيقاعية والوتريات وآلات النفخ تتنافس معا في حوار صاخب قبل أن تفسح المجال للحن انفعالي مؤيد في آلات الكلارنيت. تقترح الحركة الثانية القصيرة الأصوات المبتهجة لفرقة آلات نفخ قروية، لكن الحركة البطيئة - مع خطوطها الجافة للوتريات - كئيبة بشكلٍ دائم. تنتهي الخاتمة بمعركة موسيقية بين مجموعتين منفصلتين مكانيا لآلات التمباني، وهي معركة لا ينهيها سوى استرجاع اللحن الغنائي من الحركة الأولى.



إدفارد جريج يعزف على آلة البيانو

خماسية آلات النفخ

يبرز حس الدعابة الخبيث لدى نيلسن ومرحه الدنماركي فوق كل شيء في عمله الممتع «خماسية لآلات النفخ»، ظاهريا العمل مستوحى من سماعه مصادفة (على الهاتف) للأعضاء الخمسة الذين يشكلون خماسي كوبنهاجن لآلات النفخ وهم يتجادلون حول كيفية عزف موسيقى موتسارت. ويعد هذا أفضل عمل كتبه نيلسن حيث يضرب فيه المثل عن ادعائه أنه يفكر «خلال الآلات الموسيقية نفسها، تقريبا كأنني زحفت إلى داخلها». يترجم النوع من الحوار الودي الرقيق الظريف بين الآلات الموسيقية الذي يصادفه المرء في موسيقى الحجرة لموتسارت بتألق إلى مصطلحات القرن العشرين. لكن هذا يختلف تماما عن حركة إحياء الكلاسيكية لدى سترافنسكي - فلا توجد السخرية المتباعدة هنا، لكنها بالأحرى محاولة لإعادة ابتكار شيء من روح الكلاسيكية باستخدام مصطلحات رعوية تنتمي إلى دول شمال أوروبا. وهذا العمل عموما أرق من السيمفونيات، غير أنه بالدرجة نفسها من الابتكار والأهمية، وحقا يقال إن المؤلف الموسيقي الحداثي الطليعي أرنولد شونبرج انبهر بشدة من العمل حتى أنه كتب عمله الخاص «خماسية لآلات النفخ»، كرد فعل على هذا الإعجاب.

جان سبيليوس

كانت فنلندا في القرن التاسع عشر دوقية كبرى تابعة لروسيا القيصرية، حكمتها أقلية تتحدث اللغة السويدية. كان أحد أعظم إنجازات سبيليوس هو إعادة تأكيد الحضارة الفنلندية كشيء يتميز عن حضارة كل من روسيا والسويد. أصبح الرئيس الصوري للقومية الفنلندية، وهي مكانة حققها أساسا خلال كتابة بعض أعظم الموسيقى السيمفونية للقرنين التاسع عشر والعشرين.

ولد يوهان (لاحقا جان) جولياس كريستيان سبيليوس في بلدة صغيرة تعرف باسم هامينلاينا تقع في جنوبي فنلندا في أسرة تتكون من والد يدعى كريستيان جوستاف سبيليوس يعمل طبيبا ويتحدث السويدية وأم تدعى ماريا شارلوتا، بيد أنه قضى معظم حياته الدراسية في بيئة تتحدث الفنلندية. بدأ في تأليف الموسيقى قبل سن العاشرة وفي البداية رأى مستقبله كعازف كمان، على رغم أنه التحق بجامعة هلسنكي لدراسة القانون، قبل الاتجاه إلى الموسيقى حين تأثر بالمؤلف الموسيقي الإيطالي فيراتشيو بوزوني، ثم تأثر بأفراد هيئة التدريس التابعة لمعهد هلنسكي للموسيقى. أكمل سبيليوس دراساته الموسيقية في برلين ثم في فيينا. وبعد العودة إلى فنلندا عام 1891، أكمل أول عمل بارز له، وهو السيمفونية الكورالية «كولليروفو» (1892)، وهي الأولى من أعمال كثيرة اعتمدت على الميثولوجيا من الملحمة الوطنية الفنلندية - كاليفالا - وهي أقرب نظير فنلندي لأساطير الملك آرثر أو ملاحم دول شمال أوروبا. وبتأييد من المايسترو روبرت كايانوس، أدى نجاح هذا العمل إلى تكليفه بكتابة عمل «ملحمة» ومكن سبيليوس من الزواج من خطيبته أينو يارنفلت. وعزز من شهرته «السيمفونية رقم 1» (1899) في بلده الأم، التي كرمته بالفعل بتخصيص معاش صغير له مدى الحياة، جزئيا كتعويض عن عدم حصوله على وظيفة مدير موسيقي في جامعة هلسنكي. وذاعت شهرته الآن في الخارج وعرضت العديد من أعماله اللاحقة أول مرة في برلين، بما في ذلك «كونشرتو الكمان» (1903 - 1905)، الذي عرض أول مرة بقيادة ريتشارد شتراوس.



فنلندا (سبيليوس)



كاليرفو - سبيليوس

أيضا شهد العقد الأول من القرن تطوير سبيليوس لأسلوب أكثر ذاتية، بعيدا عن السيمفونيات الأولى المستوحاة من تشايكوفسكي نحو شيء أبسط، وأكثر رقيا وتناسقا في الشكل. في عام 1907 زار جوستاف مالر مدينة هلسنكي، حيث أجرى عدة حوارات مع سبيليوس عن الموسيقى. ودار بينهما نقاش مشهور عن السيمفونية، حيث أظهر سبيليوس (كما استرجع لاحقا) إعجابه «بقوة الأسلوب والمنطق المتعمق الذي يخلق صلة داخلية بين الألحان». اختلف معه مالر في الرأي؛ فبالنسبة إليه «لا بد أن تكون السيمفونية مثل العالم، لا بد أن تحيط بكل شيء». ويكشف تبادل الآراء بينهما بشدة عن إصرار سبيليوس على أنه يجب تحديد العمل الموسيقي بتطوير المادة اللحنية، وهي عملية صارت ملحوظة بشكلٍ أكبر مع ازدياد أسلوبه عنفا.

في عام 1908، شخص سبيليوس بأنه يعاني سرطان الحلق، الأمر الذي حرمه من تدخين التبغ وتعاطي الكحوليات التي أحبها. استجاب بجعل أسلوبه الموسيقي قاتما واختصره بالتدريج بدرجة أكبر من السابق، وهي عملية واضحة في أعمال مثل «السيمفونية رقم 4» (1911). وكان مقدرا له أن يعاني حرمانا أكبر: فاندلاع الحرب العالمية الأولى أدى إلى توقف دخله من الريع المخصص له، ثم أدى قيام محاولة لقلب نظام الحكم الشيوعي في فنلندا - مما حقق الاستقلال في أعقاب الثورة الروسية - إلى إجبار سبيليوس على ترك منزله في الغابات لينتقل إلى شمال هلسنكي. وبعد الحرب ألّف سبيليوس آخر اثنين من سيمفونياته التي بلغ عددها سبعا والقصيد السيمفوني العظيم «تابيولا» (1926). في العام التالي، مع استرداده الريع ومعاش الدولة ضَمن مستقبلا آمنا، فتقاعد ببساطة من التأليف وقيادة الأوركسترا، وعلى مدى العشرين سنة التالية أبقى العالم في انتظار سيمفونية ثامنة له لم تتحقق قط.

السيمفونية رقم 7

تمثل السيمفونية رقم 7، التي أكملها عام 1924، ذروة بحث سبيليوس عن السلاسة في كتابة السيمفونية. تعزف الأربع حركات كمقطوعة واحدة: يمكن تمييز آثار من الشكل السيمفوني التقليدي - مثل الإسكرتزو والأداجيو - لكن تطوير المادة محكم بشدة وتقدمها حتمي حتى أن الموسيقى تبدو كأنها تنمو عضويا من لحن الوتريات المشؤوم الذي يبدأ به العمل. وإذا كانت السيمفونية الخامسة في الأساس عملا يعبر عن الثقة ويبعث على التفاؤل، إذن السيمفونية السابعة أكثر تباينا، مع إحساس مخالف بالصراع الضجر بين القوى المقابلة التي يمثلها، في منتصف الطريق، موتيف يعبر عن «زوبعة» دوارة في قسم الوتريات، حيث تصدر الألحان الوجود المستقر للآلات النحاسية. مع ذلك تتميز السيمفونية، التي تتسم بالرشاقة الاستثنائية والطابع التعبيري بل الملحمي، بالإيجاز والاقتضاب (حيث إن مدتها عشرون دقيقة ليس إلا)، وتتطلع إلى الصرامة البنائية لفون فيبرن. بالنسبة إلى الكثيرين يعد هذا أعظم أعمال سبيليوس على الإطلاق.

متتالية لامينكاينين وفنلندا

«متتالية لامينكاينين» (1895)، المعروفة أيضا باسم «الأساطير الأربعة»، هي عمل مبكر آخر مأخوذ عن «الكاليفالا». اشتهر العمل لحركته الثانية، «بجعة من توونيلا»، حيث تصور آلة الكورانجليه التي تغني بشكل حزين فوق هارمونيات للوتريات الداكنة وآلات النفخ الخافتة بطريقة نابضة بالحياة، البجعة وهي تنساب في نهر معتم. ونسمع المقتطفات في الغالب وحدها أكثر مما نسمعها في سياقها الأصلي، لكن الحركات الثلاث الأخرى جديرة بالتعرف عليها بالمثل نظرا



سبيليوس



خماسية آلات النفخ (نيلسن)

إلى أسلوب سبيليوس المميز في خلق الدراما والجو العام للعمل.

بعد أربع سنوات ابتكر سبيليوس عملا أقل إتقانا لحد ما يتناول مسألة الهوية القومية: «فنلندا»، وهو عمل تطور بطريقة مماثلة لمتتالية كاريليا. كتبه في الأصل ليصاحب سلسلة من المشاهد التمثيلية الحية، عُرض في هلسنكي عام 1899 ممثلا سلسلة أحداث في التاريخ الفنلندي، يتخذ العرض شكل مناسبة خيرية، لكنه في الأصل مصمم لتشجيع المشاعر المعارضة للروس عقب السياسات القمعية الحديثة التي مارسها القيصر نيكولاس الثاني. عرف العمل أول مرة بعنوان «صحوة فنلندا»، بدا العمل مألوفا في الحال - حتى أن السلطات منعت الناس من تصفير ألحانه في الشوارع.

القصيد السيمفوني كولليروفو

صنف سبيليوس عمله «كولليروفو»، الذي كتبه عام 1892 ودونه للكورس والأوركسترا ومطربين صولو، على أنه سيمفونية كورالية، لكن يمكن وصفه بشكل أدق بأنه قصيد سيمفوني كورالي، بما أن شكله يتحدد بمصدر أدبي - تصور الحركات الخمس مآثر البطل كولليروفو من الميثولوجيا الذي سمي العمل على اسمه. قبل أول سيمفونية «مجردة» كتبها قبل نحو ثمانية أعوام، كان «كولليروفو» هو العمل الذي أدى إلى ظهور سبيليوس في فنلندا، وتعد أهميته أمرا حاسما في تطور أسلوب سبيليوس الموسيقي. رغم أنه يمكن ملاحظة تأثير تشايكوفسكي وبروكنر، قضى سبيليوس أيضا الوقت مع مطربة تقليدية من منطقة كاريليا، حيث دوّن الإيقاعات وطبقات الصوت التي تميز غنائها. العمل الناتج خاص به بشكلٍ واضح، مع ذلك سحبه بعد العرض الأول، ولم يعرض مرة أخرى إلا بعد وفاته.

المصدر

by Music Classical to Guide Rough The Staines Joe

تحول من مجرد حفظ وصيانة الكتاب إلى صناعة تجلت فيها الدقة المتناهية والمهارة الفائقة

فن تجليد الكتب والمخطوطات الإسلامية







لا شك أن للكتاب مكانة مرموقة في الحضارة الإسلامية، هذه المكانة كانت الحافز على النتاج الغزير والمتنوع من الكتب والمخطوطات الإسلامية، توازى مع هذا تعدد الفنون التي ارتبطت بصناعة الكتاب، كالخط والتذهيب والتصوير، ثم فن التجليد آخر مرحلة من مراحل إنجاز الكتاب، وتحولت هذه الصناعة من مجرد حفظ وصيانة الكتاب إلى فن من فنون الإسلام العظيمة، تجلت فيها الدقة المتناهية والمهارة الفائقة لدى الفنان المسلم، وتميز التجليد الإسلامي بأسلوب خاص يعرف من تصميمه، وزخارفه التي تنم عن ذوق رفيع وإبداع فني لا يُبارى، فضلا عن ذلك اكتسب فن التجليد مؤخرا أهمية لا يستهان بها في دراسة علم المخطوطات (الكوديكولوجيا)، وهو العلم الذي يعنى بدراسة المخطوط باعتباره قطعة أثرية، فعن طريق مجموعة من القرائن الموجودة في التجليد، كزخرفة خاصة أو تقنية معينة، من الممكن أن تساعد هذه الدلائل في التعرف على رحلة المخطوط ومكان إنجازه، أو إرجاعه لحقبة زمنية معينة، كما يمكن على وجه التقريب تحديد تاريخه.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر



ظهرت فكرة التجليد عندما تحول الشكل المادي للكتاب في القرون الأولى للميلاد من الشكل التقليدي إلى الشكل الحديث الكوديكس، أي الكتاب المكون من مجموعة ملازم أو كراريس عن طريق التخييط أو الحبك، سواء كانت من الورق أو الرَّق أو البردي، وقد كان الكتاب قبل ذلك على هيئة اللفافة، وكانت عادة من ورق البردي، ترتب الكتابة بها في أعمدة متجاورة تنتهي بانتهاء اللفافة، ولا تحتاج هذه اللفافات إلى تجليد، بينما الكراريس تحتاج إلى نوع أو آخر من التجليد لتماسك الملازم معا، حتى أصبح وظيفة ملازمة لصناعة الكتاب في هذا الشكل. والقرآن الكريم أول كتاب يُعمل على هيئة الكُراس، وأطلق المسلمون على هذا الشكل المُصحف، ويروى عن الجاحظ أن العرب قد نقلوا عن الأحباش المُصحف الذي يحفظ محتوى الكتاب، وقد أوضح الإمام السيوطي الاختلاف بين الصحابة حول تسمية القرآن بعد أن جُمع في صحف، فقال بعضهم نسميه السِّفْر، لكن كرهها البعض لتسمية اليهود كتبهم بذلك، فقال آخر: رأيت مثله بالحبشة يُسمى المُصحف، فاجمع رأيهم على أن يسمّوه المُصحف. وهكذا ذاعت هذه الكلمة للدلالة على القرآن الكريم.

وفن التجليد، أو التسفير كما يعرف في المغرب الإسلامي، كان معروفا عند أمم عديدة قبل الإسلام، خاصة عند الأحباش والأقباط في مصر، وكانت الكتب المقدسة هي الميدان لهذا الفن، ويرى بعض الباحثين ومنهم أدولف جروهمان أن فن التجليد الإسلامي خاصة المبكر منه قام على الأساليب والتقاليد القبطية والحبشية، سواء في الشكل أو التقنية، وأن معرفة العرب لفن التجليد جاءت عن طريق الفتح الإسلامي لمصر، ومن ثم فقد تعرفوا على التجليد القبطي ومنه انتقل إلى الحواضر الإسلامية. لكن هذا الرأي لا يتفق عليه معظم الباحثين في علم المخطوطات، خاصة الأستاذ الفرنسي فرانسوا ديروش، فيرى أن قضية الأصول في منشأ التجليد الإسلامي تثير إجابات متباينة جدا، وربما يكون من السابق لأوانه أن نجد إجابة قاطعة، حيث إن المواد لاتزال غير معروفة جيدا، لكن هذا لا ينفي أن التجليد الإسلامي المبكر كان متأثرا بالتجليد القبطي والبيزنطي.

عناصر التجليد الإسلامي

تعددت أنماط التجليد في العالم الإسلامي، فنجد التجليد المبكر على هيئة علبة تظهر في حالة إغلاقها مثل الصناديق، ويرجح أن يكون هذا الشكل هو أقدم أنماط التجليد الإسلامي، خاصة في المصاحف الأولى بالخط الكوفي، ذات الشكل الأفقي، وهي التي يكون ارتفاع الصفحة فيها أقل من عرضها، ساد بعد ذلك في القرن الثاني للهجرة المصاحف ذات الشكل العمودي وهو الشكل المألوف والشائع في معظم الكتب الإسلامية حتى الآن، لكن ظل الشكل الأفقي مستخدما في المصاحف والكتب في المغرب حتى القرن التاسع عشر الميلادي.

وتشتمل جميع أنماط التجليد على عناصر مشتركة هي: الغلافان العلوي والسفلي، والكعب. والغلافان عبارة عن قطعتان من مادة صلبة بعض الشيء تُشد إلى أول أو آخر ورقة من الكتاب، ثم الكعب الذي يطابق جانب مجموع الكراريس الذي توجد فيه الخياطة أو الحبك. ويتميز التجليد الإسلامي بأن كعب الكتاب مستويا، بينما يكون مقوسا في التجليد الأوربي، أيضا أطراف الكراريس غير زائدة عن الكتاب، أو توافق حواف التجليد مع حواف الكراريس. غير أن أكثر أنماط التجليد الإسلامي شيوعا هو ما يعرف بالتجليد ذي اللسان، وهو امتداد للغلاف السفلي للكتاب، ووظيفة اللسان حماية الأطراف الخارجية للكتاب، ويستخدم أيضا كعلامة للقراءة، وموضعه إما فوق أو تحت الغلاف العلوي للكتاب، لكن يفضل في التجليد أن يكون اللسان مطويا تحت الغلاف السفلي، وهذا هو الشائع في التجليد الإسلامي وأهم عناصره المميزة. من عناصر التجليد الأخرى البطانة، وهي تغطية

لباطن الغلاف الأمامي للكتاب، والغرض منها إبراز جمال مظهر التجليد وتقوية الغلاف الأمامي وعملية التجليد بأكملها، وأحيانا تكون البطانة في نفس سمك الغلاف، وكانت تعمل في التجاليد المبكرة التي كانت على هيئة الصناديق من الرّق، ثم استخدمت بعد ذلك الجلود الرقيقة ذات اللون الأسمر خاصة التجاليد التي ترجع إلى القرن التاسع الهجري، وقد يُجمع أيضا في بعض الأحايين بين الجلد والورق في عمل البطانة، كما استخدم أيضا النسيج. لكن في التجليد العثماني شاع الورق المجزع الإبرو في عمل البطانة، إلى جانب الورق الملون ذي الزخارف الذهبية. يأتي بعد ذلك عنصر أساسي وجوهري في عملية التجليد وهو الحبك أو التخييط، وهو وضع مجموعة الكراريس بعضها على بعض وخيطها برباط أو شريط في رأس وذيل كعب الكتاب، وتحبك الكراريس عادة بالخيوط الملونة كالأزرق والأحمر، وتكون خيوطا من الجلد، كما يقوم الحبك أيضا بجانب وظيفته الأساسية في التثبيت بمظهر زخرفي وجمالي.

مواد التجليد

كانت مواد التجليد الإسلامي المبكر عبارة عن ألـواح من الخشب، تعمل من خشب الأرز أو الجوز، وكانت تختلف في سمكها، ونراها بصورة واضحة في التجاليد القديمة للمصحف، حيث توضع الأوراق بين لوحين من خشب يلصقان من فوق ومن تحت، ويتم اللصق بمواد عدة منها النّشا والصمغ العربي، وبعض أنواع الغراء المستخلصة من الحيوانات، كغراء الحلزون المستخلص من الثعابين، وغراء السّمك والحوت. وبعد معرفة وانتشار صناعة الورق في العالم الإسلامي استبدلت ألواح الخشب بالورق المقوى أو الكرتون، وكانت الأغلفة تتكون من طبقتين من الورق ثم تلصق بالغراء، وربما استبدل الخشب بالورق المقوى لتخفيف وزن الكتاب، وصناعة الألواح من الورق كما يصفها مؤلفو الكتب التراثية المعنية بالتجليد بسيطة للغاية وغير مكلفة على الإطلاق.

مواد التكسية أو التغليف

بعد إتمام عملية الحبك أو التخييط، تأتي عملية تكسية أو تغطية مواد التجليد بالمادة المناسبة، وبالطبع تأتي الجلود كأول وأكثر المواد ملاءمة في التجليد، وهي ليست متينة فحسب بل تقبل كل تقنيات عمل الزخارف والتذهيب بصورة رائعة، لذلك ظلت على الدوام الأنسب في تغليف الكتب، ومن الجلد أطلق على هذا الفن اسم التجليد، واشتهرت نوعية الجلود المغربية واليمنية، وأغلبها جلد الماعز المدبوغ الملون أو المراكشي، لكن مع ذلك استخدمت جلود الخراف والبقر والغزال، وقد استخدمت كل درجات اللون البني في معظم التجاليد الإسلامية.

استخدم النسيج أيضا في التغليف خاصة الحرير والكتان على الورق المقوى، والحرير كان يستخدم منذ فترة مبكرة في تغليف الكتب الإسلامية، وهو ما يحدثنا به المؤرخ أبو شامة المقدسي في كتاب الروضتين أن صلاح الدين الأيـوبي أرسل سنة (965هـ/4711م)، إلى السلطان نور الدين محمود نسخة من القرآن مغلفة بالساتان الأزرق، استخدم أيضا العثمانيون والصفويون النسيج في التغليف خاصة الحرير والقطيفة المطرزة بخيوط الذهب، عرف كذلك الجمع بين الجلد والنسيج في التغطية ووجد في أغلفة مخطوطات مصاحف العصر المملوكي. كما فضل المجلدون الورق في التغطية بعد تحسين مظهره، خاصة في التجليد العثماني، حيث استخدم الورق المجزع الإبرو، لأن الجلد أحيانا غالي الثمن، فقد تم استبداله بالورق المجزع، ويمكن أيضا أن يكون مظهرا من مظاهر التجديد في فن التجليد، أما التغطية بالمعادن النفيسة والأحجار الكريمة فقد استخدمت بكثرة في التجليد الإسلامي، لكن لم يصل إلينا من التجاليد المبكرة نماذج من هذا النوع، والموجود منها الآن غالبيته من التجاليد العثمانية، وهو نوع فاخر للغاية، وظهر خاصة في تجليد المصاحف الخاصة بالسلاطين.

الزخارف وكيفية تنفيذها

يكمن التنوع الكبير بين أساليب التجليد الإسلامي في زخارفها وطرائق تنفيذها، وكانت أكثر الأجزاء التي تنفذ فيها الزخارف الغلافين العلوي والسفلي واللسان والبطانة. وزخارف الأغلفة عادة تكون متشابهة لكن أحيانا تختلف، ونجد المُجلدون قد قسموا الأغلفة إلى مناطق زخرفية، في الوسط توجد جامة مركزية أو صرة متنوعة الأشكال، كانت في الغالب دائرية أو بيضاوية، تنتهي أطرافها من الأعلى والأسفل بمثلاث كروية أو دلايات صغيرة، وفي أركان الغلاف أرباع الجامة المركزية، كما يحيط بالغلاف إطارات زخرفية تسير بموازاة الخطوط الرئيسية للغلاف. كان هذا الأسلوب الزخرفي هو السائد في التجليد الإسلامي، ونراه بصورة رائعة في التجليد المملوكي والتيموري، وهما بلا شك أروع عصور فنون الكتاب الإسلامي. لكن تميز التجليد التيموري بالخروج على الأساليب الهندسية التقليدية في الزخرفة، واستلهمت زخارفه نماذج متعددة في تصميمها، لكنها كانت فريدة من نوعها ولا تشبه مثيلتها في مناطق أخرى، وكان موضوعها تصميم الحدائق والمناظر الطبيعية، وعناصر أخرى مستلهمة من الفنون الصينية كالسحب والرسوم الآدمية والحيوانية، والأخيرة كانت رسوما أسطورية ورمزية كأشكال التنين وطائر العنقاء، وأصبحت هذه العناصر من خصائصه المميزة، بل إنها كانت دائما مصدر الإلهام في أساليب التجليد الأخرى خاصة التجليد الصفوي والقاجاري.

تنوعت كذلك الزخارف الكتابية ووجدت في إطارات الأغلفة ومقدمة اللسان، فنجد في تجاليد المصاحف الآيات القرآنية وكان أكثرها ظهورا آية الكرسي وآيات سورة الواقعة (إنه لقرآن كريم، في كتاب مكنون، لا يسمه إلا المطهرون، تنزيل من رب العالمين) وجدت أيضا بعض الأحاديث النبوية لكنها كانت أكثر ندرة، أما كتب الفنون الأخرى







فتنوعت فيها النقوش الكتابية، فأحيانا كانت أبياتا شعرية في مدح غلاف الكتاب، وجد أيضا في بعض المخطوطات عنوان الكتاب والمؤلف في مقدمة اللسان وكان يكتب بالخط الثلث أو الكوفي، وردت كذلك صيغ نصها اسم الآمر بكتابة الكتاب سواء كان سلطانا أو أميرا، متبوعة بصيغة الدعاء بالسعادة وطول العمر.

واتبع المجلدون أساليب مختلفة في تنفيذ الزخارف، لعل أشهرها أسلوب الختم بـالـقـوالـب، وفـيـه تحفر الزخارف المطلوبة على قوالب بطريقة بارزة أو غائرة ثم طبعها على الجلد بمطرقة أو مكبس، وقد يكون الختم في التجليد بالذهب أو الفضة، وفي حالة عدم استخدام الذهب يطلق عليه ختم على البارد، وقد يشتمل التجليد على النوعين من الختم البارد أو بالذهب في نفس الوقت، ونفذت بهذه الطريقة زخارف الجامة المركزية وأرباعها في الأركان واللسان. وتنتج القوالب نقوشا متعددة في أبعادها، فقد يكون قالب النقش صغير الحجم، وهنا يستخدم الصانع أكثر من قالب للنقش بغرض الحصول على زخرفة متكررة، أما في حالة الوحدات الزخرفية الكبيرة فيستخدم قالبا كبيرا يطبع الزخرفة مرة واحدة، وكانت القوالب من الحديد أو الخشب في البداية، لكن ظهرت القوالب المصنوعة من الجلد، خاصة الجلد الصلب كجلود الجمال وكانت الأنسب لهذا الغرض، وتستعمل عادة عندما يكون غلاف الكتاب رقيقا غير قوي، وأسلوب الختم أعطى المجلدين مجالا واسعا لإبراز مقدرتهم الفنية في الرسم والزخرفة. وقبل معرفة أسلوب الختم كانت الزخارف تنفذ بواسطة أدوات صغيرة محماة، وهي عادة تسخن ويضغط بها على الجلد فتبرز بعض أجزائه وينخفض البعض الآخر، حيث تنتج الحرارة الزخارف المطلوبة، ونفذت بهذه الطريقة معظم زخارف ونقوش التجاليد المبكرة.

عرفت أيضا طريقة تنفيذ الزخارف بالتقطيع والتفريغ، وهذه التقنية وجدت قديما في التجليد القبطي، وتنفذ عن طريق قطع الجلد بالزخرفة المطلوبة ثم يلصق على خلفية ملونة من النسيج أو الورق، وهذه الطريقة نراها بصورة رائعة ودقة بالغة في تجاليد العصر المملوكي، وكانت تنفذ في الجامة المركزية والبطانة وزخارف أطر الغلافين، كما عرفت طريقة التقطيع والتفريغ أيضا في التجليد التيموري والعثماني.

شاعت كذلك زخرفة الجلد باللاكيه، وهو الورق المدهون بورنيش اللّك، وتتم زخرفة هذا السطح الملمع بالذهب والأصباغ حتى يصل إلى مستوى الزجاج في اللمعان، ويرجع أصل اللاكيه إلى الصين، وشاع في التجليد التيموري نتيجة العلاقات بين التيموريين والصين، كما عُرف بكثرة في التجليد الصفوي والعثماني، ويستخدم عموما مع التجليد بالورق المقوى وينفذ في الغلاف الأمامي، وهذه التجاليد تشبه النماذج التقليدية في التجليد، فضلا عن ذلك تحتوي على مناظر مصورة عبارة عن أشكال آدمية وحيوانية وزهور، كما كانت ترسم الزخارف في بعض الأحايين مباشرة على الجلد، وهي تختلف عن طريقة اللاكيه، بل كانت أسهل في الاستخدام.

المراجع

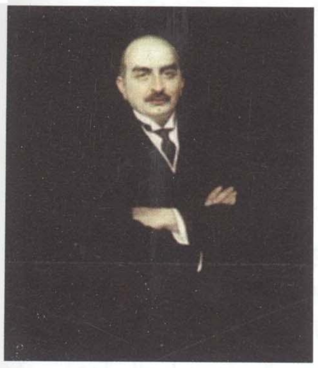
1- المعز بن باديس. «عمدة الكتاب وعدّة ذوي الألباب». مشهد: مجمع البحوث الإسلامية. 8891م.
2- زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، 1891م.
ygolocidoC cimalsI ,ehcoreD siocnarF -3
.5002 ,nodnoL ,noitadnuoF naqruF-lA
eTh ,nnamhorG .A & dlonrA .W .T -4
.9291 .gizpieL ,kooB cimalsI
A :stpircsunaM cibarA ,kecaG madA -5
.9002 ,llirB ,sredaeR rof mucemedaV
ni kooB eht fo strA eht ,yarG lisaB -6
.95.p ,9791 ,OCSENU ,aisA lartneC



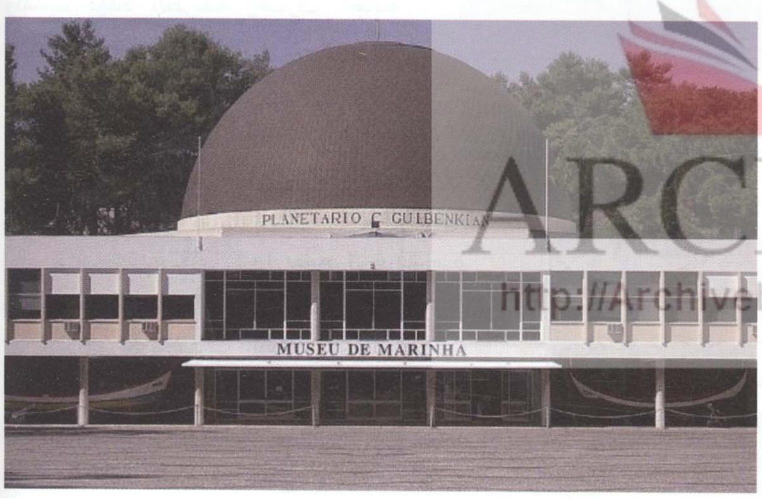
يقع في لشبونة عاصمة البرتغال ويضم تحفا براقة

مخطوطات متاحف المجوهرات .. شرارات تغمرها حكايات

يضم متحف المجوهرات «كالوست جلبنكيان» في لشبونة عاصمة البرتغال، معرضا لمجوهرات باهرة ومذهلة مثل قطرات ندى في واد مسحور. كما يحوي تحفا براقة تجمع بين براعة الفن والخيال التي تميز أسلوب الفن الحديث، ولا شك في أن مجوهرات الأحجار الكريمة هي عالم شاسع من الجمال والإبداع، وقد استخدمت قديما في عمل التعاويذ والتمائم والحرز والحلي والجعارين وغير ذلك من أدوات الزينة، فالأحجار مواد معدنية لها قيمة تاريخية وجمالية وتجارية عالية، وإن اختلفت تبعا لندرتها وخواصها الطبيعية كالصلابة والشفافية واللمعان وعدم التغير، ومن جمال الحجر التماعه وانعكاس الضوء الذي يقع عليه إلى ألوان متعددة، فعندما يدخل الضوء هذه الأحجار ينكسر فيها قليلا، وفقا لطبيعة الحجر التي يتسلل إليها كالنهار، وكلما زاد انكسار الضوء في الحجر، زاد مقدار الضوء الذي يخرج منها، وربما بألوان زاهية متعددة، ولأن الألماس له في الجواهر معامل انكسار أكبر فهو أكثر الأحجار التماعا، وتعد ثمينة تلك الأحجار الآتية من الألماس والياقوت الأحمر والأزرق والزمرد والمرمر، أما الآتية من غيرها فتعتبر نصف ثمينة، وترجع قيمة الحجر إلى الحالة التي هو عليها من الصفات التي تزيد من قيمته أو تنقص منها، وتبنى قيمة الحجر على ثلاثة أشياء هي: الجمال، والثبات مع تبدل الأزمان، والندرة.



كالوست جلبنكيان



متحف كالوست جلبنكيان

د. بسمة سيف
أكاديمية وناقدة - مصر

الألماس هو الحجر الكريم الوحيد الذي يتكون من عنصر واحد هو الكربون، وهو سيد مملكة الأحجار الكريمة وأحبها وله عدة ألوان منها الأزرق والأبيض والأصفر والأسمر والأبيض المائل للزرقة، والأصفر الزعفراني.. ومن أشهر أشكاله الماركيز، والألماس البراق والألماس الذي يأخذ شكل الكمثرى، وآخر يأخذ شكل الزهرة، والنوع البيضاوي والمستطيل ويعرف باسم الباجيت، ويقال إن الألماس من الأحجار التي تنشط إبداع العقل.

أما الياقوت رمز القوة والجمال، فهو الحجر الذي يلي الألماس في شفافية اللون وجماله لذا يعد من الأحجار الكريمة أيضا ولا شك في أن من أهم جمالياته خاصية معامل الانكسار وأهميتها في درجات الجمال في الأحجار الكريمة، وأطلق عليها اسم خاصية «الشعاع»، و«من خواص الياقوت الشعاع، فإنه ليس لشئ من الأحجار المشعة شعاع مثله».

لقد نسجت الأساطير حول الياقوت الأحمر، فكانت هالة براقة أضفت عليه كل هذا السحر، وكل هذه القيمة المادية والمعنوية، فتهافت الأمراء والملوك على امتلاكه، حتى بات من أحد شعاراتهم ورمزا من رموز الرفاهية، بيد أن قيمته الحقيقية تكمن في مزاياه وخصائصه التي تجعله ملك الحجارة الكريمة. ولعل الجواب يكمن في لونه الذي يتخذ درجة من درجات اللون الأحمر، بدءا من الأحمر ومرورا بالوردي إلى الأرجواني أو البني المحمر، وذلك بسبب نسبة أكاسيد الكروم فيه، وهو المركب المسؤول عن منح حجر الياقوت اللون الأحمر، إضافة إلى صلابته التي يغلب بها ما دونه من الأحجار الكريمة، باستثناء حجر الألماس الذي يفوقه صلابة.

إن الياقوت الأحمر أو الجمري يعتبر الحجارة الأكثر شهرة وتداولا في القرون الوسطى، وبفضل لونها المتقد والمحمر، فقد نسبت إليها القدرة على تحويل الليل إلى نهار. وفي قصة علاء الدين في حكايات ألف ليلة وليلة، كانت الياقوتة مصدر النور المشع من مصباح علاء الدين السحرى. وقد جعلت الأساطير الشعبية من الياقوت زينة ترصع وجه الويفر (الحية الأسطورية)، هذا المخلوق

الخيالي الذي يتجسد في أغلب الأحيان في شكل تنين.

ويفضل معظم الناس الياقوت السيلاني الأحمر اللون أو الوردي القاني، بينما يفضل البعض الآخر الياقوت التايلاندي الذي يعكس تموجات حمراء أكثر عمقا، وأحيانا تكون هذه التموجات ذات مسحة أرجوانية. والياقوت الأزرق من الجواهر النفيسة أيضا، وسبب زرقته وجود قليل من عنصر التيتانيوم فيه. وهو يوجد في تايلند وكشمير وبورما ويتصف بأنه شفاف وذو لون خلاب. وقد أطلق علماء المسلمين على الياقوت الأزرق اسم «الأكهب»، وقسموه إلى ضروب متعددة، فمنه الطووسي، والإسمانجوني، والنيلي، والأحور، والكحلي والنفطي. وذكر البيروني أن الياقوت الأكهب يكون محمرا في الظلام، فإذا عاد إلى نور الشمس عادت كهبته «زرقته» الأصلية.

يوجد الياقوت الأصفر عادة في الصخور الجرانيتية، ويستعمل كحجر كريم. ويميز العرب نوعا منه يسمى «الحلوقي» شديد الصفرة، و«الجلناري» وهو أشد صفرة وأكثر إشعاعا، وتركيبه الكيميائي سيليكات الفلور والألومنيوم. والبرازيل هي أهم موطن لهذا النوع من الأحجار الكريمة، كما أنه يوجد في الرواسب النهرية في روسيا وسيبيريا، وهو صلب البنية، ويماثل الماس في وزنه النوعي، وحين يكون شفافا يظنه البعض - من غير ذوي الخبرة - ماسا. وتصنع من هذا النوع الجواهر الفاخرة. كما تصنع منه المواد المقاومة للحرارة والصهر التي تستخدم في الصناعات التحويلية والكيميائية.

أما بالنسبة للياقوت الأخضر فإن خير أنواعه الزيتي ثم الفستقي. وقيمته لا تبعد عن قيمة الأكهب. وأقل أنواع الياقوت قيمة ما ابيض لونه، وانعدمت الشفافية فيه.

تحولت بورما فعليا إلى مهد الياقوت الأحمر بعد اكتشاف منجم جديد في منطقة مونج سوفي شمال شرق بورما في التسعينيات من القرن الماضي، وقد راجت منتوجات هذا المنجم الجديد في الأسواق إلى درجة أثرت في سوق الياقوت في تايلند، حيث انتقل عدد كبير من التجار وحرفيي الجواهر من المختصين في تقطيع الحجارة الكريمة إلى منطقة ماي ساي في شمال البلاد كي يكونوا على اتصال مباشر مع مناجم مونج سو.

عندما يصنف الخبراء أحد أحجار الياقوت الأحمر بالياقوت البورمي، فهم لا يقصدون بالضرورة أن مصدره مناجم بورما، لكنهم يلجأون إلى استخدام هذا المصطلح، ليشيروا إلى تشابه لونه بلون الياقوت البورمي، غير أن الخبير المحترف يستخدم مصطلح «اللون البورمي»، وهو الأصح والأدق لوصف حجارة الياقوت من النوع الجيد، وفي شمال بورما منطقة تقع في واد محاط بقمم جبلية عالية يعرف باسم «وادي الياقوت» تشتهر بإنتاجها أجود أنواع الياقوت الأحمر في العالم.

مخطوطات ليست ككل المخطوطات

منذ بدايات فجر التاريخ أسندت جميع الشعوب تقريبا الإمكانات والقوى الكامنة لهذه الأحجار الكريمة، بقدرات اكتسبتها بفضل شكلها أو لونها أو قدرتها على تغيير لونها. ويعود أول الآثار المكتوبة عن هذا الاعتقاد إلى الهند الهندوسية (1800 - 800 ق.م) حيث يرى العلماء في تلك الحقبة أن في هذه الإشعاعات الطبيعية الصادرة عن الأحجار الكريمة دليلا على وجود إما الآلهة أو الشياطين ودليلا على أن موادها تتميز بقدرات. ويعتبر علماء الهند من الأوائل الذين خطوا مخطوطات عن المجوهرات وألفوا كتبا وأبحاثا نشرت منذ القدم لدى جميع الحضارات التي مرت عبر حوض البحر الأبيض المتوسط.

وقد عبرت هذه المخطوطات الهندية إلى بلاد فارس ثم الشرق الأوسط وانتهت بفضل التجار إلى الغرب عبر اليونان ومصر. وعلى امتداد هذه الرحلات حملت المخطوطات معها المعتقدات البابلية والأشورية وأضيف إليها في بعض الأحيان بعض المعتقدات السحرية المحلية من هنا وهناك. وفي سورية أدت طائفة الحرانين دورا كبيرا في إثراء التقاليد الخاصة بهذه الحجارة. فقد تضمنت المؤلفات الكثيرة عن السحر دروسا حول الحجارة المستعملة إما كتمائم للحماية أو كتعويذات للتأثير، إضافة إلى دور نحاتي الحجارة المسيحيين بمصر.

انتقلت هذه المخطوطات المكتوبة باللغة اليونانية، والمخصصة بالكامل للحجارة الكريمة وخصائصها عبر صقلية وإسبانيا تقريبا في القرن الثالث عشر. هناك حيث يتجمع بطليطلة وسيفيل عدد كبير من العلماء المسيحيين واليهود والمسلمين فأعادوا كتابتها باليونانية والعبرية والعربية. ومن أشهر تلك المؤلفات التي انتشرت بسرعة في أوروبا بداية من القرن العاشر كتاب بعنوان «سر الأسرار» لأرسطو. وقد كتب ثانية من طرف علماء الكيمياء القديمة العرب بناء على معارف المصريين والإغريق حول المعادن. وفي أوروبا تركزت مخطوطات الأبحاث حول الحجارة في الأغلب في مدارس الطب على غرار مدرسة سلارنو بإيطاليا ومونبلييه بفرنسا.

كما قسمت الحجارة عند بعض الشعوب إلى مذكر ومؤنث. وبعض الحجارة دون غيرها ما هو مخصص لعلاج أمراض النساء وأخرى لأمراض الرجال. إذ تستعمل الحجارة الحمراء - أي اللون المفضل في أوروبا في القرون الوسطى قبل استبداله بالأزرق في القرن الثالث عشر - لمعالجة الأمراض المتعلقة بالدم، أما الحجارة المتغيرة الألوان فتعالج أمراض العيون، كما تضمنت مخطوطات كتب نحاتي الحجارة الكريمة حجارة خارقة تسند إليها قدرات سحرية مثل أحجار البادزهر أو الياقوت الجمري.

وتؤكد بعض المخطوطات التي تعود إلى القرن الثامن أنه حتى بمجرد التأمل في الزمرد قد يساعد في علاج العيون وإراحة البصر. بيد أن الاعتقاد في قدرة الحجارة الكريمة الخارقة قد اختفت مع بداية التطور العلمي والتقني. وفي العام 1644 ألف العالم إنسالم بوسي دي بوت كتاب «المجوهراتي المثالي، أو تاريخ الحجارة الكريمة»، وقام وفق منهج علمي بترتيب الحجارة الكريمة وتصنيفها، وألغى جميع المعتقدات والخرافات المتعلقة بها. وهكذا اختفت الحجارة الكريمة في هدوء من رفوف الصيدليات لتستقر مكانها في المتاحف.

منذ عقود كان للحجارة الكريمة، سواء الألماس أو الياقوت أو حجر الفلاسفة أو الزمرد وغيرها، مكانة وسحر لا مثيل لهما في حياة البشرية وفي جميع الشعوب بفضل بريقها وجمالها وكذلك لقدراتها العلاجية والسحرية المزعومة. وحتى أوائل القرن السابع عشر كانت الحجارة الكريمة تحمل في ألوانها ومكوناتها عددا من المعتقدات، وحظيت باحترام وتبجيل خاصين، واعتمدها الإنسان في العلاج واستخدمها كتمائم وتعويذات كما في أعمال السحر.

وتذكر مخطوطات متحف كالوست جلبنكيان أنه منذ عرف الإنسان البدائي منذ 50 ألف سنة في الكهوف تلك الحجارة الكريمة قام بجمعها لما تتميز به من سحر خاص، ثم أصبحت تقام حولها بعض الشعائر والطقوس، حتى كان الرومان يربطون العقيق والحجر المنحوت المجوف بالقوة والبأس، وترصع هذه الأنواع من الحجارة شبه الثمينة سواء المنقوشة أو المحفورة الخواتم والحلي، وهي تحمل نقشات أو تدوينات سحرية تهدف إلى تيسير الزواج أو النصر في المعارك أو إلحاق الأذى بالعدو.



مخطوط نادر عن الأحجار الكريمة

واستنادا إلى أحد المؤرخين الأيرلنديين في القرن السابع يعتقد أن حجارة مصدرها الشمس كانت تستعمل كبوصلة للبحارة الفينيقيين: فكانت تلتقط أشعة الشمس حتى تحت سماء ملبدة بالغيوم فترشدهم بالتالي إلى مكانها في السماء لتحديد الاتجاه. وفي بعض قبائل شمال أفريقيا والمحيط الأطلسي تحديدا يعتقد أن حجرة زهرة الصحراء - وتسمى أيضا كريستال وهي تتكون من مجموعة معادن توجد مدفونة في الصحراء ومعها أكسيد المعادن - هي في الواقع من آثار عمل الجن، بينما يعتبرها البعض الآخر أجساما علوية سقطت من السماء.

أما حجر الفلاسفة فكان رمز الخلود والقوة، وفي القرون الوسطى كان يسمى «حجر ليس ككل الحجر». ولا يتعلق الأمر بحجارة كريمة بل بمواد قادرة عبر عملية فيزيائية على تحويل المعادن إلى ذهب وكذلك قدرتها على إعادة الشباب وإطالة العمر إلى ما لا نهاية له، وتؤتي الحكمة إذا بلعها الشخص في شكل إكسير. وفي الواقع فإن هذه الأفكار مأخوذة من كتب الخيمياء العربية في القرن العاشر وخاصة كتاب «سر الأسرار» الذي انتشر في أوروبا منذ القرن الثاني عشر بفضل الترجمات اللاتينية عن طريق جون بسيفيل وفيليب بطرابلس.

المرمر حلم كل نحات

يضم متحف المجوهرات «كالوست جلبنكيان» أعمال رينيه لاليك المولود في فرنسا في العام 1860 الذي اعتبر فنان مجوهرات الأحجار الكريمة الأول في بداية هذا القرن. ولا يكمن إبداع لاليك في قيمة الجواهر والدرر، فالأحجار الكريمة لا تعطي حُلاه ثمنها دائما، وغالبا ما استغنى عنها. وعوضا عن ذلك، كان يمزج مواد مختلفة، كالقرون والعاج والذهب والمينا واللؤلؤ والعقيق وغيرها من الأحجار نصف الثمينة، إضافة إلى الزجاج الذي ركز عليه في المدة الأخيرة لتصوير المشاهد الطبيعية المستوحاة من تأملاته الدقيقة ومخيلته الخصبة ومبالغته الفائقة.

صممت هذه الحلي في عصر اتسمت فيه الأزياء النسائية بالصدور الواسعة والخصور الدقيقة، فتخطت بجمالها محدودية الأزياء في أي عصر. وبين حشود الزبونات المعجبات كانت الممثلة الشهيرة سارة برنار التي فتنها «أسلوب لاليك» فخصّها الفنان بجواهر خارقة.

قيل إن برنار هي من قدّمت لاليك إلى المجتمع وأن الممول كالوست سركيس جلبنكيان هو الذي جمع أعماله. وتجاوزت هذه الأعمال 150 قطعة معظمها مجوهرات كلاسيكية للفن الحديث تعود إلى الفترة بين العام 1900 والعام 1903. ظواهر خارجية تربط الرجلين لاليك الفنان/ الحرفي الفرنسي ذا المخيلة المتقدة، وجلبنكيان المولود في إسطنبول والحائز شهادة في الهندسة والعلوم التطبيقية. بيد أن صداقتهما دامت حتى وفاة لاليك في العام 1945. إنهما تقاسما حبا عميقا للطبيعة. وأعجب جلبنكيان بأسلوب لاليك المبدع وقدرته على إثارة الحياة والجمال بمواد غير متجانسة.

وفي العام 1969 افتتح متحف باسم جلبنكيان مولته المؤسسة الخيرية التي أنشأها قبل مماته. ومحتويات هذا المتحف من روائع لاليك ليست فقط انعكاسا رائعا لذوق جلبنكيان، بل لغريزته العميقة أيضا. إذ حول لاليك وجهته الفنية نحو الزجاج متوقفا عن صنع حليه الساحرة في العام 1914. وبذلك تبقى مجموعة جلبنكيان. المتفوقة نوعا وكما، فريدة لا نظير لها.

من أجمل وأهم قطع تلك المجموعة

- قلادة ماريون كابلان، وهي قلادة عاجية من عالم الأساطير، تصور القنطور الخرافي نيسوس وزوجة هرقل ديانيرا، حيث تطأ قدما القنطور أعشابا بحرية من الذهب والمينا تطابق الطبيعة بشكلها وتتفوق فنا بتصميمها، كما أن الحلية المعلقة في الأسفل هي من الأوبال وقد استغرق عامين في تصميمها (1900 – 1902).

- صفيحة قلادة أنيقة (توضع حول العنق) تمجد جمال المرأة وتساويه، بصريا، بجمال الزهور. فيها حجر كريزوبراز (شبه كريم) محفور ومرصع بالذهب تؤطره زهرات خشخاش من الذهب والمينا مع ورقة ذهبية. وهو يوثق حول الجبين كما في التماثيل الرومانية واليونانية (1899 – 1900).

- عندما استوحت حركة الفن الحديث أعمالها من الطبيعة والخيال. أكد لاليك ذلك في إبداع مجوهراته، إذ يؤكد عرف الديك الطبيعي - الخيالي رغبة لاليك في تحويل المجوهرات إلى تحف فنية خالصة. خرط العرف والغببان من الذهب والأطراف بالمينا. أما المشط الثلاثي الأسنان فمادة قرنية. ويحمل الديك في منقاره حجر جمشت، وقد كان الحجر الأصلي ألماسة متكلسة (1898).

المرمر حجر نقي، شفاف، أكثر دفئا من الرخام أنه للبعض حرفة حديثة، ولآخرين متوارث عن الأسلاف. لكنه في كل الأحوال يصبح نهج حياة. انظروا إلى الفنانة الألمانية مونيكا بلانج (54 عاما)، لاحظوا الحلية الصغيرة التي نحتتها على شكل إناء للشرب، كأنها سائل يُشرب لا حجر. لقد أتقنت بلانج فن نحت المرمر، رمز فولتيرا.

إذا مشيتم في شوارع فولتيرا الحجرية، فإنكم تمرون بأتيليهات أو مشاغل صغيرة ضيقة خافتة الأضواء وفي كل منها نحات منحن فوق مخرطة وإلى جانبه أزاميل ومطارق مختلفة وقطع حجارة ضخمة على الأرض. وتغطى الغرفة والعدة والفنان طبقة رقيقة من مسحوق أبيض هي العلامة المميزة للذين يقضون نهارهم في قص حجارة المرمر ونحتها لاستخراج ما بداخلها من مجوهرات أنيقة.

بيد أن معظم حرفيي فولتيرا ينضمون إلى معامل أكبر حيث تتولى آلات قص المرمر وتشكيله وصقله وفق نظام تجميع. وقد بلغت إيرادات بلدة فولتيرا من صناعة المرمر نحو 2800 مليار ليرة إيطالية في العام 2010. لكن هذه ليست سوى جزء يسير من العائدات السابقة لهذه التجارة، لأن ارتفاع تكلفة اليد العاملة قضى على كثير من المعامل الصغيرة. وحين زرت النحات باولو سباتيني، حاصد الجوائز، في مشغله في شارع بورتا الاركو، سألته عن نشاط تجارة المرمر حاليا، فأجاب بنبرة كئيبة: «التصنيع أتاح لعمال غير مدربين الولوج للمرمر وتشويه رقته وشفافيته وبالتالي إنتاج كميات كبيرة من القطع الرديئة. انظري إلى كل هذه المنافض المطلية بألوان زاهية وهذه الحيوانات الخشنة العارية من أصول الفن، فسوف تدركين الإساءة التي نلحقها بصورتنا الرائعة السابقة. إننا نضع مشنقة حول أعناقنا».

في الجهة المقابلة من الشارع أعربت إنجيلا وباتريسيا جرونشي، وهما مالكتا محل للأشغال الحرفية، عن قلقهما البالغ من استخدام المعامل الكبرى مرمرا إسبانيا ذا نوعية متدنية. وأضافتا: «إنه أرخص كثيرا، والكميات التي تستورد منه في ارتفاع مستمر. إن 80 في المائة من المرمر الذي يصنع في فولتيرا اليوم مستورد من إيبيريا»، وهي شبه جزيرة في أوروبا تضم إسبانيا والبرتغال.

رومانسية من حجر

لقد تعرض المرمر لنكسة كبيرة ثم نهضة كبرى. وتعنى كلمة مرمر (ألباستر) في اليونانية واللاتينية «إناء زهر»، وتقول نظرية شائعة إن الاسم مشتق أصلا من المدينة المصرية القديمة الأباسترون بجوار تيبس أو ثيبة وهو الاسم القديم



مخطوطات المجوهرات في المتحف

لصعيد مصر أو مصر العليا، حيث كانت قماقم العطور والمراهم تصنع من المرمر الشرقي المحلي. وقد عثر في قبر الفرعون توت عنخ آمون على أمفورة أي قارورة ضيقة العنق ذات «أذنين» كان القدماء يضعون فيها شرابا وزيتا، وهي مصنوعة من قطعتي مرمر ملتصقين معا. وقد استخدم قدماء المصريين أيضا ألواحا كاملة من هذا الحجر ليكسوا الجدران والسقوف، بما في ذلك أحد الهياكل قرب «أبو الهول» في الجيزة، وغلفت أعمدة سامقة بالمرمر الذي استخدم كذلك في نحت الأفاريز الزخرفية، وانتشر استخدامه خارج مصر، فزينت به قصور الكريتيين والمسينيين.

وفي إيطاليا اعتبارا من القرن الرابع قبل الميلاد، استخدم الأتروريون القدماء المرمر المستخرج من فولتيرا في صنع النواويس وجرار الموتى، مؤثرين هذا الحجر العاجي اللون. ونظرا إلى سهولة نحته، ظهرت رسوم وكتابات على جوانب النواويس وأغطيتها، ومنها رسوم لوجوه الموتى كانت تُنحت بالأزاميل في اللحظة الأخيرة.

لكن ظهور المسيحية أنهى استخدام الجرار لحفظ رماد الجثث، وانحسر استخدام المرمر للبناء في القرون الوسطى، لأن غناه ورقته يتعارضان وتعاليم التقشف. لذا اندثرت هذه الصناعة الفنية في إيطاليا. وفي مطلع القرن الثاني عشر عاد حرفيو المرمر إلى الظهور في غير مكان بعد اكتشاف ترسبات غنية في دربيشاير في وسط بريطانيا. وعثر لاحقا على كهوف مرمر من جوار تشيلستون هيل، فنشأت صناعة محلية مزدهرة شملت شاهدات قبور وتماثيل ونقوشا وبلاطا ولوحات في أنحاء أوروبا. وفي نهاية القرن السادس عشر كان النحاتون في بوهيميا وهولندا وألمانيا وإسبانيا يعملون في صناعة المرمر.

وفي ثمانينيات القرن الثامن عشر التي شهدت نهاية صناعة المرمر وغيابها الطويل عن إيطاليا، بقى نحو 40 حرفيا ماهرا يعملون في ثمانية مشاغل أو تسعة في فولتيرا، يصنعون سبحات وأدوات صغيرة أخرى. ولكن في العام 1791، أدخل الشاب مارتشيلو إنجرامي فاي (25 عاما)، الذي أثرى بالوراثة، حياة جديدة إلى البلدة، فهو عمد إلى شراء فناء قديم وأقام فيه مشغلا ومدرسة للتدريب. واستثمر كهف مرمر في كاستيلينا ماريتيما ليؤمن إمدادا ثابتا من النوع الممتاز. ولم يمض 12 شهرا حتى كان 120 متدربا يعملون بإشراف أفضل المعلمين في أوروبا، وأنتج المشغل مصابيح وشمعدانات وأواني وجرارا وتماثيل كلاسيكية رائعة وتحفا كانت تباع في كل أوروبا. ثم في العام 1820 بدأ تجار رحالة بيع المصنوعات المرمرية في أقطار العالم.



مخطوط أحجار كريمة

وفي العام 1862 كان هناك ما يربو على أربعين مصنعا، يعمل فيها نحو 500 حرفي ماهر لتلبية الطلبات الكثيرة. وفي العام 1929 كان أكثر من 1600 من سكان فولتيرا يعملون في صناعة المرمر. وضمت المدينة 40 مشغلا متوسط الحجم، لكن انهيار سوق الأسهم المالية في بورصة وول ستريت بنيويورك أدى إلى كساد هذه التجارة المزدهرة. ثم ساهم ارتفاع التكاليف ـ الذي أدى إلى استخدام حجار أقل جودة ـ وإهمال الإتقان والتزييف الفاضح، في الصعوبات الحالية التي تعانيها فولتيرا. و مازال في إيطاليا كهفان نفقيان صالحان لاستخراج المرمر، أحدهما في «لو فينيل» في تلال كاستيلينا ماريتيما التي تبعد 30 كيلومترا عن فولتيرا. في أنفاق هذا الكهف الذي يبلغ طوله 25 كيلومترا، يعمل ماريانو ألفونسو (51 عاما) مع خمسة معدنين آخرين وأربعة عمال في انتزاع كتل كروية من حجر السكاليوني الشديد النقاء تراوح أوزانها بين كيلوغرامين وطن. وهذه البيوض مدفونة على أعماق متفاوتة في طبقات الجص، وتفصل كل طبقة عن الأخرى طبقة رقيقة من الطين.

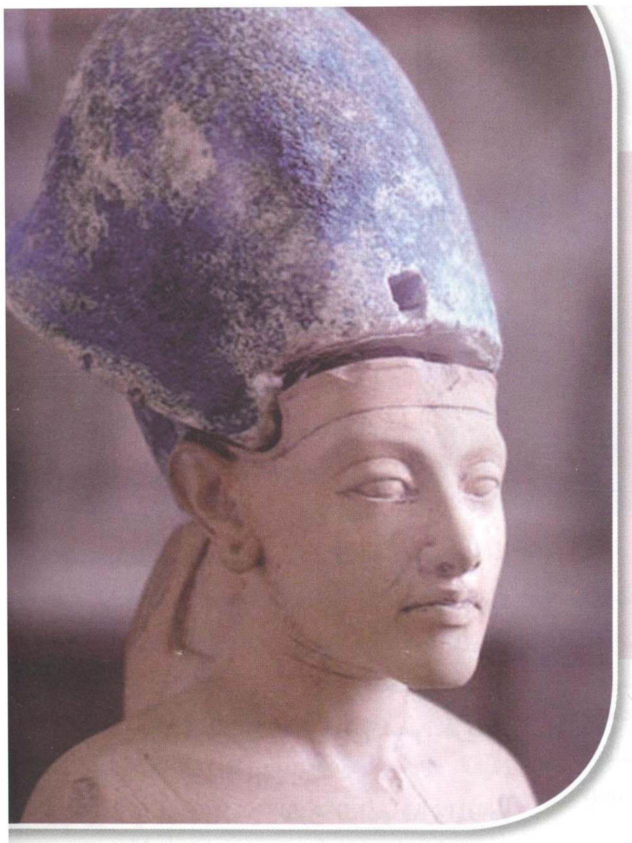
قال لي ألفونسو: يصل عمق الأنفاق إلى 150 مترا تحت سطح الأرض. وكان المعدنون في الماضي يعتمدون المعاول للحفر في جدار النفق. وكانوا يستخدمون حلقة خاصة لكشف بكرات المرمر المدفونة. لكننا حاليا نستخدم المتفجرات لحلحلة الكتل، ثم أستخدم مثقابي العامل بالهواء المضغوط، ولا أستخدم المخل إلا متى اكتشفت بيضة بارزة. والكرة مغلفة دائما بقشرة سوداء سماكتها سنتيمتر واحد ويتعين كسرها وعندما تسقط القشرة، فيا لروعة المنظر حين أدني مصباحي! فها هو الحجر شفاف بحيث يكاد النظر يخترقه إلى الجانب الآخر. كنت راغبة في معرفة المنحى الذي سيأخذه فن المرمر مستقبلا. فزرت معهد ستاتالي للفن في فولتيرا، وهو المدرسة الفنية الوحيدة في إيطاليا التي تعطي مقررا تعليميا في صناعة المرمر مدته خمس سنوات. رحب بي المعلم النحات فيليو جراندولي (45 عاما)، وتجولنا في أروقة المعهد ووقعت عيني على مصنوعات مرمرية قديمة، ودخلنا غرفة تدريس جراندولي بأرضها المكسوة بغبار طباشيري، وفيها مناشير لقص الحجار الضخمة ومخارط ومصقلة.

تكلمت مع أليساندور مارزيقتي (20 عاما) وهو شاب أشعث الشعر كان سيبدأ سنته الدراسية الأخيرة في المعهد، وواحد من سيل متدفق من فناني المرمر الموهوبين. قال: «أنا أحب هذا النوع من العمل. ومن الصعب أن ينشأ المرء في فولتيرا ولا يتأثر بصناعة المرمر». كان أليساندرو قد صنع عشر منحوتات، اختيرت منها اثنتان لعرضهما في مسابقة جوليو جريميني المرموقة التي تقيمها البلدة في رعاية مصرف محلي.

وقالت زميلة له في الصف تدعى يوري ديلي أينوسنتي (19 عاما): «عندما كنت صغيرة، كنت أجلس ساعات مأخوذة بالأشياء الجميلة التي تخرج من تلك الكتل الحجرية الصماء. وقد اشتركت في مسابقة جريميني عارضة ساعة جدارية فاخرة».

قال جراندولي: «نحن نعقد آمالنا على هؤلاء الفتيان لمحو صورة فولتيرا الملطخة، واستعادة صفائها. فهم يستخدمون أفضل أنواع الحجارة الوطنية ويبتعدون عن المنتجات التافهة الخالية من الفن والذوق التي ألحقت بنا ضررا كبيرا. إنهم ينتجون مصنوعات في منتهى الروعة، وينالون جوائز عليها». ولايزال جراندولي يكن عميق الاحترام للطرق الفنية التي استخدمها أجداد فولتيرا. وقد فاجأته وهو يضع اللمسات الأخيرة على إحدى منحوتاته، فوجدته نابذا المعدات الحديثة حوله ومنهمكا في حف القطعة بيده بمنتهى الدقة والأناة، مستعينا لتلميعها بوصفة عمرها مئات السنين، هي مزيج من كبريت ومسحوق عظم الثور ولعاب. وهو أقر بارتباك مشوب بالخجل: «أنا أفضل الأساليب القديمة».

ربما كان ذلك إطراء لرومانسية فولتيرا المرمرية. وقد نصحني زميله المعلم والأستاذ ألدو سيشيلا مؤلف كتاب «فولتيرا عاصمة المرمر» أن أكون حذرة قبل شراء «تحفة مرمرية» قائلا: للتأكد من أن «تحفة» ما هي مصنوعة من مرمر فولتيرا الأصيل، يجب أن تحملي القطعة التي تنوي شراءها وتختبري وزنها، مضيفا: «إن مصنوعات البلاستيك ومزائج المرمر الرخيصة هي أخف وزنا من الحجر الأصيل، بعد ذلك مرري رؤوس أصابعك على سطحها. فالحجر الزائف يكون عادة ناعما، بينما يكون حجر المرمر خشن الملمس إلى حد ما. أما إذا كان مطليا، فالزائف يبدو أنعم صقلا. أخيرا تطلعي إلى بطاقة الثمن. القطع الأصلية لا تكون رخيصة أبدا».



نفرتيتي

وكشف ما تخبئ الرمال من أسرار

في كل يوم تنقب البعثات الأثرية من مختلف دول العالم عن آثار مصر المخبوءة، ومع كل طلعة شمس يُكتشَف الجديد والمزيد من تلك الحضـــارة الفرعونية الزاهرة، التي أضاءت العالم وأخرجته مـــن الظلمات إلى النور، وعلى رغم كم الآثار الفرعونية المكتشفة خلال القرون الماضية، وحتى اليوم لم يُكشَف إلا عن 30 في المائة فقط من الآثار المصرية القديمة، ومازال باقي آثارها دفين الرمال، ويصعب بل لا يمكن أن نعرف ماذا تخبئ الرمال من أسرار.
عثر عالم المصريات الألماني لودفيج بورشاردت في ديسمبر عام 1912 على تمثال نصفي في ورشة عمل النحات تحتمس. وسرعان ما اتضح له أن التمثال هو لزوجة الفرعون إخناتون «نفر تي تي». ويحكي تاريخ تمثال نفرتيتي أنه في عام 2009 نُصب التمثال في مكان خاص يليق به: وهو الجناح الشمالي للمتحف الجديد في برلين. ويقال إن التمثال النصفي جرى تأمينه بقيمة 400 مليون يورو.

د. عواطف كركيش
باحثة وكاتبة مغربية

لقد كتب عنه لودفيج بورشاردت الكثير في دفتر مذكراته، ومما كتبه عن وصف التمثال «أن طوله يبلغ نحو 50 سنتيمترا، وهو مصنوعة من الحجر الجيري ومطلي بطبقة من الجبس. كما كتب أن قزحية عينها اليسرى لم تسقط، بل لم يتم قط تركيبها». وجمال نفرتي تي، التي يعني اسمها «الجميلة أتت»، والذي لايزال يثير الإعجاب، يليق بمكانتها البارزة إلى جانب زوجها الملك والإله إخناتون، من أوائل الذين نادوا بالتوحيد على وجه الأرض بالتوحيد وعبادة الإله الأعلى في السماء وأسماه «آتون» أي إله النور... فخلافا لما كان شائعا آنذاك، لم يكن الفرعون إخناتون يؤمن بتعدد الآلهة، بل بوجود إله واحد وبعبادة آتون إله النور، فكان أول من أنشأ ديانة توحيد في التاريخ، كما أسس إخناتون خصيصا للإله آتون عاصمة جديدة تحمل اسم أخيتاتون. وإلى جانب الفرعون إخناتون والإله آتون لعبت نفر تي تي دورا مهما، إذ كانت الجزء النسائي في الثالوث الإلهي.

كان عالم المصريات لودفيج بورشاردت مهندسا معماريا. وكان الهدف من بعثته هو التنقيب عن أخيتاتون، عاصمة إخناتون، التي تسمى حاليا «تل العمارنة». وعندما قدم بورشاردت اكتشافه المثير، طالب بوضع التمثال النصفي المحطم لإخناتون واضحا في مقدمة الصورة. واجتذب نبأ الاكتشاف أعدادا كبيرة من المشاهير الذين قدموا لزيارتها، ومن بين هؤلاء المشاهير أمير وأميرة سكسونيا في صحراء مصر الوسطى، حيث أنشأ الفرعون إخناتون معابد ضخمة وقصورا. وبعد وفاته عام 1334 قبل الميلاد تحولت أخيتاتون إلى مدينة مهجورة. وفي عهد ابنه توت عنخ آمون عاد الإيمان بتعدد الآلهة، واعتُبر أبوه إخناتون ملحدا. ويعتقد بعض الباحثين أنه لذلك تم تحطيم التمثال النصفي لإخناتون عمدا.

على رغم محاولات الفراعنة بعد إخناتون لمحو فترة حكمه والدين الذي دعا إليه من الذاكرة، فإن هناك الكثير من الكنوز الفريدة من نوعها والتي لاتزال تحظى بالإعجاب حتى يومنا هذا، وكما هو معتاد قُسمت الاكتشافات الأثرية بين رئيسة بعثة التنقيب والحكومة المصرية، فآل تمثال نفرتي تي النصفي إلى الجانب الألماني. وانتقلت نفرتيتي بعدها عام 1913 إلى برلين، حيث تم عرضها للجمهور بداية من عام 1924. ومنذ ذلك الحين ومصر تطالب بإعادتها، الأمر الذي يرفضه الجانب الألماني تماما.

هناك أسئلة كثيرة تدور حول الملكة الفرعونية المفقودة نفرتي تي زوجة الملك أخناتون وعن دورها المؤثر في دفع زوجها إلى التفكير والتأمل والوصول إلى فلسفة التوحيد التي اعتنقها وأمر بالقوة أن تسود في عصره طوال فترة حكمه.. وهناك أيضا أسئلة أخرى تدور حول إخناتون نفسه أو أمنحتب الرابع، عاشر ملوك الأسرة الثامنة عشرة من ملوك مصر، تلك الأسرة التي أسست الدولة الحديثة من دول مصر الفرعونية، وابن الفرعون العظيم «أمنحتب الثالث» الذي حكم مصر كدولة مستقرة

مزدهرة لقرابة الخمسين عاما، فهو وإن لم يخض حروبا كبيرة إلا أنه حافظ على النفوذ الذي ورثه من آبائه والممتد من سورية شرقا للسودان جنوبا، واستغل ثروات مملكته في نهضة مدنية وفنية وحضارية مازالت آثارها باقية إلى اليوم. لم يكن «إخناتون» هو أمير التاج المعد ليرث عرش أبيه أول الأمر، لكن وفاة شقيقه الأكبر دفعت به إلى هذا الدور، فورث عن والده ذلك العرش المستقر والدولة المزدهرة التي اضمحلت في عصره.

لقد عاش إخناتون في القرن 14 قبل الميلاد، بينما وجدت إشارات في نصوص سومرية قديمة ترجع إلى القرن 30 قبل الميلاد لعبادة إله واحد، وكذلك وجدت في جزيرة كريت في العصر البرونزي نحو عام 2700 قبل الميلاد حضارة المينوان التي عبدت «ربة أنثوية» واحدة أطلقت عليها تسميات عدة مثل راعية الحصاد وربة الأرباب، واعتقد الأثريون لفترة أن تلك الأسماء وتماثيل وأيقونات قديمة تشير لتعدد الربات، حتى برهن أحد الأثريين على أن التماثيل هي لكاهنات المعبد في أوضاع تعبد، وأن الأسماء كانت كلها لربة واحدة عبدها الكريتيون في ذلك الزمان. هذه الكشوف وأشباهها تتماشى مع العقيدة التي يشترك فيها المسلم والمسيحي واليهودي، وهي أن التوحيد بدأ على الأرض مع بداية وجود البشر العاقل مع آدم عليه السلام، ثم حدث الانحراف الفكري عن التوحيد، والعودة إليه عبر العصور من خلال رسالات الأنبياء كما عرف من خلال أفكار بعض الفلاسفة.

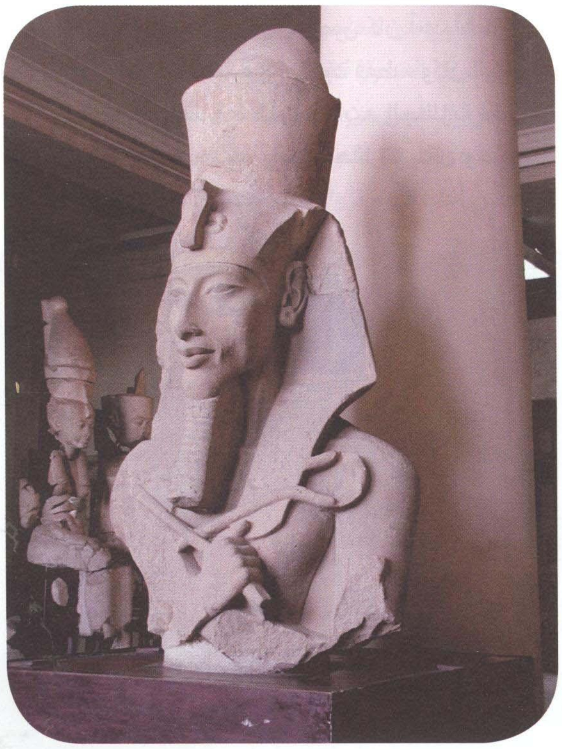
الواقعية الساحرة لفن العمارنة

جاء فن العمارنة مخالفا لتقاليد الفن المصري القديم، فكان أميل إلى الواقعية منه إلى التعبير والرمز، ومن أجمل ما خلده هذا الفن إظهار حب قصة حب إخناتون ونفرتيتي... فقد كانت قصة حب عارم، بل وأظهر أيضا قصة تعدد زوجات إخناتون، كما سجل هذا الفن نقشا أسريا يبين إخناتون ونفرتي تي مع ثلاثة من بناتهما، وقد كان هذا النقش مشهدا ميز فن العمارنة.

من شدة واقعية فن العمارنة أنه صور الملك أخناتون بجسده الذي يحمل بعض علامات الأنوثة، ورأسه غير وسيم الملامح، وكذلك التماثيل الرأسية لبناته الست بالجماجم البيضاوية والشفاه البارزة والأنوف الكبير. وبالمثل لم يتجنب فن العمارنة إظهار الملك والملكة في أوضاع الحياة اليومية، وكان منها تمثالهما الشهير متجاورين في وضع غرامي، وهو ما أدى إلى انتشار انطباع عام مبالغ فيه عن قصة حب الملك والملكة الجميلة نفرتي تي، وربما كان هذا صحيحا لكنها لم تكن ملحمة حب ووفاء بالمعنى المعروف اليوم، فالمعروف أن إخناتون لم يكن عابدا ناسكا فيما يخص نقطة تعدد الزوجات، فقد تزوج فضلا عن نفرتيتي من «كيا» التي يرجح أنها صاحبة المومياء المعروفة بالسيدة الشابة في المقبرة «KV35» بوادي الملوك، والتي أثبتت أبحاث الحامض النووي ((DNA أخيرا أنها والدة الفرعون الشاب الشهير «توت عنخ آمون»، لتثبت بذلك أنه كان الابن المباشر لإخناتون. كذلك تزوج إخناتون زوجة لبنانية هي ابنة ساتيا أمير بعلبك، وأخرى عراقية هي ابنة ملك بابل، فضلا عن زواجه من ثلاث من بناته. وبهذا يكون عدد الزوجات المؤكد له تاريخيا 7 زوجات. وقد رجحت أبحاث الحامض النووي في عام 2010 أن مومياء المقبرة رقم «KV55» في وادي الملوك هي لإخناتون نفسه، وأثبتت علاقة الأبوة بينه وبين توت عنخ آمون.

كان تعبد إخناتون لرب واحد أمرا رائعا، خاصة أنه كان من أوائل القائلين بالتوحيد تاريخيا (وليس بالضرورة الأول كما بيّنا)، لكن تورطه في محاولة فرض عقيدته بالقوة الجبرية كان الخطيئة الكبرى التي أهالت التراب على تجربته الروحية، وأدخلت مصر في صراع داخلي فقدت فيه السلام الاجتماعي، وكذلك كانت محاولته الجمع بين موقعه كفرعون وصفة الكاهن الأكبر لآتون سببا في انشغاله عن مهامه السياسية، ومن ثم انهيار نفوذ مصر الخارجي وتردي الأوضاع داخليا.

ونظرا إلى طبيعة إخناتون التي كانت تميل إلى الفلسفة والتأمل والتوحد، كان الأولى بإخناتون أو «آمون حتب الرابع» أن يتنازل عن العرش لأحد إخوته الأصغر ليتفرغ هو لأفكاره وتأملاته، لكنه سقط في غواية الجمع بين الفكر والسلطة وتوظيف السلطة لخدمة فكره الديني. فقد عبد إخناتون إلها واحدا أطلق عليه اسم «آتون» ورمز له بقرص الشمس المشرقة، وكان هذا أمرا يخص



تمثال إخناتون

الفرعون وزوجته نفرتي تي في السنوات الخمس الأولى من حكمه، ولم يكن في هذا من بأس، لكنه بعد ذلك غير اسمه إلى «آخن آتون» نسبة للإله الواحد آتون، وغير عاصمة ملكه من طيبة التي كانت عاصمة مصر في ذلك الوقت قرونا طوالا إلى مدينة بناها في مصر الوسطى باسم «آخيت آتون» وتعني أفق آتون، ثم وقع في الخطيئة الكبرى التي قضت على استقرار مصر والسلام الاجتماعي فيها في العام التاسع من حكمه، حين أمر جيشه بأن يغيّر هوية البلاد ويمحو أي أثر لعبادة آمون وغيره من الآلهة المصرية القديمة، فهدمت المعابد وشوهت الخراطيش بما فيها تلك التي تحمل اسم والده الذي اقترن باسم الإله آمون (آمون حتب)، كما جرى التضييق على كهنة آمون ومنعهم من ممارسة النشاط الاقتصادي والإشراف على المنشآت الحرفية والزراعية التابعة للمعابد، وحل ضباط الجيش محلهم في ذلك.

تقول إحدى الروايات التاريخية إن 20 ألف مواطن أُجبروا على النزوح من طيبة إلى العاصمة الجديدة. لقد ظن الفرعون أن بوسعه طي صفحة ثقافة تعدد الآلهة في مصر - التي استمرت لأكثر من ثلاثة آلاف عام قبله على الأقل - خلال بضعة أعوام، ليس عن طريق الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة للإله الواحد كما فعل الأنبياء، ولكن عن طريق الإكراه والقوة الجبرية، تماما كالجماعات الإرهابية أو جماعات العنف الديني، مثل تلك المعروفة بجماعات داعش والنصرة وأنصار بيت المقدس، ومن قبلهم القاعدة والأمر بالمعروف، التي ظهرت في مصر بعد الثورة. فكانت النتيجة أن طويت صفحته من تاريخ مصر، وظل مجهولا لقرون طوال حتى اكتشفت أطلال عاصمته المعروفة الآن بتل العمارنة. فقد أجبر الفرعون على التخلي عن السلطة ومات بعدها بفترة قصيرة ليخلفه فرعون غير محقق الهوية هو سمنخ - كارع، ثم سيدة يرجح أنها نفرتيتي أو كيا إحدى زوجتيه لفترة أقل من عام، ثم توت - عنخ - آمون، الذي تمت في عهده سيطرة رجال الجيش على السلطة الفعلية وعودة المؤسسة الدينية لمعبد آمون لسابق قوتها، ومحو كل أثر للديانة الجديدة وآتون انتقاما من العنف الديني الذي مارسته الآتونية ضدهم سابقا. وكذلك استعادت مصر قوتها بالعودة إلى الاهتمام بحماية الحدود ونفوذ مصر الخارجي أمام أطماع الحيثيين وغيرهم والتي كانت قد تدهورت بعهد الفرعون المشغول بفرض عقيدته.

لقد احتار البعض اسم المدرسة الأخيرة أو المدرسة الآتونية بديلا عن المسميات المشهورة لأسباب لا تتوافر في المسميات التقليدية المعروفة، وهي فن العمارنة وفن إخناتون، ومن هذه الأسباب أن بوادر هذه المدرسة الفنية قد ظهرت قبل

عهد إخناتون، في عهد أبيه آمون حوتب الثالث على أقل تقدير، واستمرت بعد إخناتون في عهد توت عنخ آمون، وآي، وحور محب، كما أن ربطها بتل العمارنة غير دقيق، لأن هذه المدرسة الفنية ظهرت في طيبة طوال فترة إقامة إخناتون بها، وقبل انتقاله إلى تل العمارنة، كما أنها استمرت في طيبة بعد موت إخناتون، وفي عهد من خلفه من ملوك الأسرة الثامنة عشرة. هذا بالإضافة إلى أن تفسير مظاهر هذه المدرسة يرتبط بالدعوة الجديدة أكثر من ارتباطه بالمكان (تل العمارنة) أو بالملك (إخناتون)، وتهدف هذه المدرسة إلى تصوير إخناتون بما يعبر عن كونه ممثلاً للإله آتون على ظهر الأرض. ولما كان آتون هو الإله الذي خلق نفسه بنفسه، وهو صورة من إله الشمس خالق الآلهة الذي لم يخلقه أحد (بحسب هذه العقيدة)، جاءت تماثيل وصور إخناتون وأسرته معبرة عن تلك الصفة التي يتميز بها آتون، من حيث أنها جمعت بين الذكورة والأنوثة في تكوين واحد، وكأن إخناتون قد تعمد - وهو يظهر نفسه بهذه الهيئة - أن يؤكد للناس، في كل مكان، أنه التجسيد البشري لذلك الإله الذي خلق نفسه بنفسه.

وإذا كانت النسب والملامح في جسد إخناتون وأسرته، قد جاءت مغايرة لما تعود عليه المصري القديم في تنفيذ تماثيل وصور ملوكه قبل إخناتون ومن بعده، إلا أنها تهدف إلى تجسيد فكرة الإله الخالق، الأمر الذي كان المصري قد عبر عنه من قبل، وعبر عنه أيضا فيما يتعلق بتماثيل وصور الإله جعبي، إله الفيضان الذي جمع في جسده بين ملامح الذكورة والأنوثة، على اعتبار أنه الإله الذي يمثل القدرة على استمرار الحياة والعطاء، اكتشاف تمثالين من الجرانيت ومجموعة أختام لإخناتون ورمسيس بجنوب مصر.

الكنوز المختبئة

اكتشفت بعثة مصرية - إسبانية - فرنسية، بالبر الغربي بجنوب الأقصر تمثالين من الجرانيت الأسود أحدهما يحمل نقشا باسم تحتمس الثالث أبرز الملوك المقاتلين في مصر القديمة، إضافة إلى مجموعة أختام تحمل اسمي إخناتون ورمسيس الثاني، وينتمي تحتمس الثالث وإخناتون إلى الأسرة الثامنة عشرة، أما رمسيس فهو أبرز ملوك الأسرة التاسعة عشرة، وكلتا الأسرتين تشكل ما يطلق عليه علماء المصريات عصر الإمبراطورية المصرية أو الدولة الحديثة «1085-1567 قبل الميلاد». البعثة كشفت عن أجزاء لأعتاب من الحجر الجيري تخص مباني المعبد الجنائزي في البر الغربي بالأقصر الواقعة على بعد نحو 690 كيلومترا جنوبي القاهرة، وتوجد في البر الغربي مقابر أغلب ملوك الفراعنة المنتمين إلى عصر الإمبراطورية. وأعتاب المعبد تحمل مناظر ونقوشا نفذت «بعناية ودقة فائقة، وهي السمة المميزة للفن الشائع في أوساط الأسرة الثامنة عشرة»، وأن المعبد ظل يستخدم حتى عصر رمسيس الثاني، كما أن العثور على مجموعة أختام لإخناتون الملقب بفرعون التوحيد يرجح أن المعبد كانت تقام فيه الطقوس الدينية في بداية حكم إخناتون.

والملك أمنحتب الرابع الذي أطلق على نفسه اسم إخناتون تولى الحكم عام 1379 قبل الميلاد، وتمرد على سلطة الكهنة وغيّر ديانة أمون إلى ديانة أتون التي كان رمزها قرص الشمس، ونقل عاصمة الدولة إلى أخيتاتون «تل العمارنة في محافظة المنيا» شمالي العاصمة طيبة «الأقصر حاليا»، وانتهى حكمه نهاية غامضة عام 1362 قبل الميلاد. وجدير بالذكر أن المعابد الجنائزية كانت تُبنى لغرض آخر غير العبادة، وكان هذا النوع من المعابد خاصا بالكهنة يقام لأداء طقوس الجنازة على الملك أو الفرعون، ولتقام فيها الشعائر الدينية والأناشيد الدينية والصلوات، ويكتب على هذا النوع من المعابد تواريخ أسرة الفرعون وأصله ونشأته ولا يهتم بإنجازاته.

في البداية بُنيت المعابد الجنائزية حول الأهرام في عصر الدولة القديمة والوسطى، ولكن في عصر الدولة الحديثة بدأ الفراعنة بناء مقابرهم في وادي الملوك، لذا بنوا معابدهم الجنائزية بشكل منفصل، ولقد باعد ملوك الدولة الحديثة بين هذه المعابد وبين مقابرهم لعدة أسباب واقعية ودينية، وذلك لأن الأجداد كانوا يهتمون بحفظ الجسد، وعلى هذا فقد حنطوه ثم وضعوه في توابيت مختلفة وضعوها بدورها في مكان حصين كان أحد أشكاله الهرم - هذا بالنسبة إلى الملوك فقط - وكان الهرم له ملحقات ظاهرة من المعابد الجنائزية لكن ملوك الدولة الحديثة رأوا أن هذا الشكل وحده دليل على وجود مقبرة تلفت أنظار اللص.

ومن أهم المعابد الجنائزية معبد حتشبسوت بالدير البحري، ومعبد منتوحتب الثاني بجوار معبد حتشبسوت في الدير البحري، ومعبد الرامسيوم الذي بناه رمسيس الثاني، وقد ضم المتحف المصري الكثير من محتويات تلك المعابد والمقابر المكتشفة للسلسال الإخناتوني وخاصة فيما نراه من محتويات صالة أمونحتب الرابع التي تضم التماثيل الآتية:

-1 تمثال لإخناتون وهو يرتدي تاج kheprech التاج الأزرق ويحمل على يديه مائدة قرابين.

-2 أحد التماثيل الستة العملاقة للملك إخناتون التي عثر عليها في معبد الكرنك ويجسد التمثال الهيئة الأيونية التي أحب أن يجسد نفسه عليها ويعتقد البعض أن هذا التمثال يوضح التشوهات الجسدية التي عانى بسببها إخناتون ونادوا بأن إخناتون يعاني مرض مارفنز سيندروم، وهو مرض وراثي بالجينات يؤثر في النسيج الضام في جسم الإنسان فتختل وظيفة النمو في عدة مواقع من الجسم مثل القلب والأوعية الدموية والعينين والهيكل العظمي والجلد.

-3 جزء يمثل منطقة الصدر والوجه من تمثال عملاق لإخناتون كان أحد تماثيله بمعبد الكرنك، وتوجد ستة تماثيل عملاقة له في المتحف المصري وواحد بمتحف الأقصر وواحد بمتحف اللوفر.

-4 الجزء العلوي لأحد الأواني الكانوبية الثلاثة التي عثر عليها في المقبرة رقم 55 بوادي الملوك.

-5 أحد الأواني الكانوبية الثلاثة التي عثر عليها في المقبرة رقم 55 بوادي الملوك وقد اعتُقد أنها للملكة تي.

-6 أحد الأواني الكانوبية الثلاثة التي عُثر عليها في المقبرة رقم 55 بوادي الملوك، وقد اعتقد أنها للملكة تي ومقاسات الإناء 44 cm x 39 cm.

-7 رأس غير مكتملة، ويُحتمل أنها للملكة نفرتيتي، وتشير إلى ذلك الخطوط السوداء التي على جبهة ووجنتي الرأس، وأنها مازالت في مرحلة ما قبل الصقل عثر عليها في ورشة أحد كبار النحاتين بالعمارنة.

-8 تمثال لإحدى بنات إخناتون وهي تظهر بجميع ملامح فن العمارنة والترميمات التي أجريت على التمثال واضحة جدا.

-9 تمثال لإحدى بنات إخناتون وهي تظهر بجميع ملامح فن العمارنة.

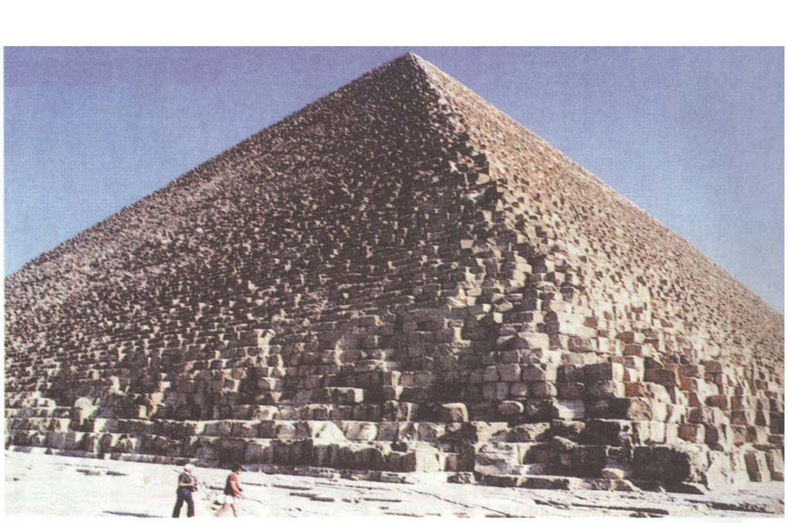
-10 رأس تمثال لإحدى بنات إخناتون وهي تظهر بجميع ملامح فن العمارنة.

-11 رأس تمثال لابنة الملك الكبرى مريت آتون وهي تظهر بجميع ملامح والدها، أي أنها تحمل ملامح فن العمارنة وجدت في ورشة للنحات tuthmosis.

-12 لوحة تمثل الوفود الأجنبية من



لوحة لاسرة الملك إخناتون



الهرم الأكبر قبر الفرعون خوفو



بعثات كشف الآثار مستمرة من قرون

مختلف البلدان، تركع أمام إخناتون، وهي من الأجزاء التي عثر عليها في الصرح الثالث بالكرنك.

-13 مذبح عثر عليه في منزل بانحسي، وكان يجوز للأفراد تزيين بيوتهم بمثل هذه النوعية في عصر العمارنة، وكانت بمنزلة مذابح للمعبود آتون، وينقسم المنظر إلى قسمين متماثلين حيث الملك يرتدى التاج الأزرق، ويرتدي الياقة الواسعة على الجانب الأيسر وهو يقدم الإراقة، بينما على الجانب الأيمن يكرس القرابين حيث تظهر زوجته نفرتيتي بملابسها الشفافة المفتوحة من الأمام، وترتدي أيضا التاج الأزرق، وبجانبها ابنتها مريت آتون وتلوح بالسيستروم.

-14 صورة أسرة إخناتون، عُثر عليها في أحد المنازل الخاصة بالعمارنة تصور إخناتون وزوجته وثلاثا من بناته في صورة عائلية بصحبة قرص الشمس آتون، وهذا الطراز من اللوحات كان سائدا في بيوت النبلاء، حيث يرتدي الملك التاج الأزرق، ويعطي بيده اليسرى حلق لابنته مريت آتون.

-15 غطاء تابوت وعليه طبقة التذهيب التي توضح الصورة أنها تقشرت عثر عليه في المقبرة رقم 55 بوادي الملوك وكانت تحتوي بقايا شاب لا يتعدى عمره 25 عاما ويُعتقد أنها لسمنخ كارع ابن إخناتون وإن كانت المقبرة وزخارفها تشير إلى إعدادها للأميرة ميرت آتون كبرى بنات إخناتون، كما عثر على ثلاثة أوانٍ كانوبية بالمقبرة.

-16 تمثال غير مكتمل يصور إخناتون وهو يقبل إحدى بناته، ربما تكون مريت آتون.

17 - لوحة تصور إخناتون مع المعبودة إيسه التي تمنح الحياة له، وهو مشهد غير مألوف على عصر العمارنة، كما تصور المعبود ched، حامي لدغات الأفعى والعقارب ويمسك اخناتون قوس الحرب في يده اليسرى، كما يظهر Scorpion بينهما، وقد عثر عليها في المقبرة رقم 525 بالعمارنة.

أهرام بالجملة

بخلاف الأهرام الثلاثة الشهيرة بالجيزة المصرية، هناك هرم له شهرة كبيرة أيضا هو هرم سقارة، وليس من السهل تصديق أن هذا الهرم الذي كُشف عنه أخيرا في سقارة ظل مدفونا أسفل ما يقرب من العشرين مترا من الرمال لأكثر من أربعة آلاف عام! لكنها الحقيقة المثيرة التي كشفت عنها البعثة الأثرية المصرية التي تعمل بسقارة، أشهر المناطق الأثرية في مصر على الإطلاق.

بقي من الارتفاع الأصلي للهرم الجديد نحو خمسة أمتار، وعثر على جزء من الكساء الحجري الخارجي للهرم مصنوع من الحجر الجيري الأبيض الذي قطعه المصري القديم من المحاجر الملكية بطرة على الضفة الشرقية للنيل، واستطاعت بعثة الكشف تحديد زاوية بناء الهرم التي تصل إلى 52 درجة، الأمر الذي مكن من تحديد الارتفاع للهرم الأصلي وصولا إلى نقطة القمة التي كانت على ارتفاع 15مترا.

بعد دراسة الهرم كشف عن مدخل حجرة الدفن إلى الناحية الشمالية منه، لكن حتى الآن لم يستطع أحد الدخول إلى حجرة الدفن من خلال هذا المدخل، حيث أمنه المهندس المصري القديم بوضع متاريس من الحجر الجرانيت الوردي المقطوع من محاجر أسوان، ويبدو أن لصوص المقابر في العصور القديمة فشلوا كذلك في اقتحام حجرة الدفن عن طريق المدخل نظرا إلى وجود هذه المتاريس الجرانيتية، لذلك قاموا بحفر بئر من أعلى الهرم نزولا إلى حجرة الدفن التي يبدو أنها تعرضت أكثر من مرة للنهب والسرقة، وإلى الآن لم يُعثر على أي أدلة تشير إلى «صاحب هذا الهرم»، والأقرب إلى الصواب القول «صاحبة هذا الهرم» حيث إن الطراز المعماري للهرم يؤكد نسبه إلى إحدى ملكات الأسرتين الخامسة أو السادسة من الدولة القديمة، وفق رأي الأثريين الذين عملوا بهذه المنطقة وكشفوا عن العديد من آثارها، خاصة آثار الملك تتي صاحب الجبانة التي كشف فيها عن هذا الهرم الجديد الذي يعتقد بنسبه إلى أم الملك تتي (الملكة سششت)، مع التأكيد أنه لم يتم العثور بعد على أي أدلة مكتوبة داخل أو خارج الهرم تثبت هذا النسب.

يقع الهرم الجديد إلى جوار أهرام ملكات يعدن إلى عصر الملك تتي أول ملوك الأسرة السادسة من الدولة القديمة، الذي حكم ما يقرب من 32 عاما، وبدراسة عصر الملك تتي نعرف أن هناك الكثير من الغموض الذي يحيط عصره وبداية الأسرة السادسة، ويزيد من هذا الغموض ما ورد عن المؤرخ والكاهن السمنودي مانيتون من أنه كانت هناك مؤامرة كبرى في نهاية عصر الملك أودت بحياة الملك نفسه.

وقد بدأت الحفائر في موقع جبانة تتي المجاورة لهرم الملك، وكذلك هرم الملكة إيبوت وأمكن كشف هرم آخر مجاور لهرم الملكة إيبوت، وهو هرم الملكة خويت الزوجة الثانية للملك تتي، وكان الأثريان «فيرث»، و«جن» قد كشفا جزئيا عنه، ولسبب غير معروف تركا العمل داخل الهرم وتوجها للعمل أسفل الهرم المدرج، لذلك لم يستكمل العمل داخل هرم خويت، ولم يتم الكشف عن جسم الهرم أو ملحقاته الجنائزية.

ومن خلال الحفائر تمت دراسة الهرمين معماريا، واتضح أن هرم الملكة خويت قد بني قبل هرم الملكة إيبوت، وأن الهرم الأخير قد بني كمصطبة، وهذا يؤكد أن الملكة خويت هي الزوجة الرئيسية للملك تتي، وقد عثر أيضا على مقبرة خاصة بابن الملك تتي وهي مقبرة الملك تتي عنخ كم، أي تتي عنخ الأسود، وقد كان الرجل الثاني بعد تتي نظرا إلى الألقاب التي يحملها، خاصة لقب الأمير الوراثي، الابن الأكبر للملك، وعند الوصول إلى حجرة دفن الأمير عثر على تابوت ضخم من الحجر الجيري الجيد الذي لم ينته العمل من صقله، وبداخله بقايا الهيكل العظمي للأمير الذي أكدت الدراسات أن الأمير الشاب لم يمت ميتة طبيعية، لذلك يُعتقد أن موضوع اغتيال الملك تتي قد يكون صحيحا.

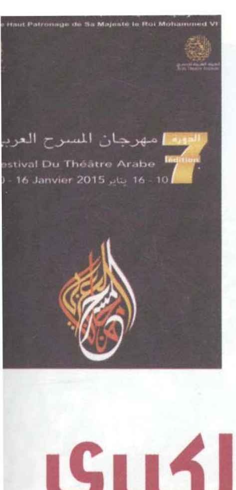
المراجع :

- د. زاهي حواس - من هي صاحبة هرم سقارة الجديد؟ مؤسسة الأهرام 2010 م.

Akhenaton". Encyclopaedia Britannica

Clayton (2006)

Clayton (20 News from the Valley of the Kings... and the hunt for KV64. A blog by Kate Phizackerley



الدورة السابعة للمهرجان العربي للمسرح في الرباط

«خيل تايهة» من فلسطين تصهل بالجائزة الكبرى

يعتبر المسرح، أبو الفنون الجميلة جميعا، هو معالجة خلاقة ومبدعة للواقع وللقيم الإنسانية والكونية، ولكن بأدوات ووسائل فنية تختلف كثيرا عن آليات اشتغال السينما. فإذا كانت الفنون البصرية الأخرى، توظف في عملها الإبداعي الصورة والكلمة، كمرتكز حقيقي وفعال، لنقل الواقع إلى المشاهد، مع توفير فيض من المعلومات والمعطيات، حتى يتسنى للمتلقي، أن يقتفي أثر المتعة البصرية، والذوق الرفيع، الذي تنتجه الصورة في علاقتها بالأحداث والوقائع والشهادات، فإن المسرح، يقدم هو الآخر، بالصورة والكلمة الحية والمباشرة، عبر شخوص يتحركون على الخشبة، محاكاة خيالية وواقعية للعالم والوجود، وذلك في قالب كوميدي أو تراجيدي، بهدف إنتاج المتعة البصرية والروحية للجمهور، وتخليص الروح من الرزايا، فضلا على معالجة الواقع والمعيش، عبر رسائل وإيحاءات، يستشعرها الجمهور بحس فني جميل فيصفق كثيرا.

المصطفى الصوفي
ناقد - المغرب


مشهد من مسرحية «خيل تايهة» الفائزة بالجائزة

في هذا الإطار، دأب مسرحيو العالم العربي، على الالتقاء في كرنفال مسرحي عربي، من أجل لقاء الجمهور، وعرض جديد الفرق المسرحية، وطرح الأفكار، وبسط هموم المسرح العربي، فضلا على التباحث في ما يعترض المسرح من مشاكل وعقبات تحول دون تأديته لرسالته الفنية النبيلة.

وبالمناسبة تحولت العاصمة الرباط ما بين العاشر والـ16 من شهر يناير الماضي، إلى عاصمة للمسرح العربي، وذلك من خلال استقطاب تجارب إبداعية عدة لأبي الفنون، وألمع الفرق المسرحية في الوطن العربي، للمشاركة في الدورة السابعة لمهرجان المسرح العربي، والذي اقيم بشراكة بين الهيئة العربية للمسرح ووزارة الثقافة المغربية، برعاية من العاهل المغربي الملك محمد السادس، وبدعم من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى للاتحاد، حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح.

«خيل تايهة» لفرقة مسرح «نعم»

وبعد فيض من الفرجة المسرحية، التي أبدعتها فرق كثيرة ومتنوعة سواء تلك التي تنافس ركحها على الجائزة الكبرى للمهرجان، وهي جائزة سلطان بن محمد القاسمي، أو تلك التي عرضت على هامش الدورة، بمختلف مسارح وقاعات مدن وجهات المملكة، أسدل الستار على هذه الدورة، بالمسرح الوطني محمد الخامس المعلم الثقافي الرائع بإعلان دورة الكويت، دولة استقبال الدورة المقبلة لهذه التظاهرة الثقافية والفنية المتميزة خلال العام 2016 وبتتويج دولة فلسطين بالجائزة.

وعودة إلى الفرق المسرحية، المتوجة في اختتام هذه الدورة، التي اعتبرها العديد من المتتبعين عدوة النضج والاستمرارية، ورد الاعتبار لأبي الفنون، فقد تم تتويج مسرحية «خيل تايهة» لفرقة مسرح «نعم» من فلسطين بجائزة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، وهي أرفع مسابقة، وقيمتها 100 ألف درهم إماراتي، وذلك من بين تسع مسرحيات عربية تنافست على هذه الجائزة، من الاردن وتونس والجزائر والعراق وفلسطين ومصر والمغرب البلد المنظم.

وقد تسلم مخرج المسرحية إيهاب زايدة رفقة اعضاء الفرقة، الجائزة من يد عبد الله العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، بحضور محمد الأمين الصبيحي وزير الثقافة المغربي، وإسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربية للمسرح التي تنظم هذا المهرجان.

وتدور أحداث هذا العرض المسرحي الفائز، الذي أخرجه ايهاب زايدة وألفه الكاتب السوري عدنان العودة، حول قصة تكاد تكون خرافية وأسطورية، لفتاة بدوية تسمى «تايهة»، عمرها خمس سنوات تخرج من خيمة أهلها عند الجيران للبحث عن مشط لأمها، تايهة تتيه في الطريق وسط عاصفة



تكريم مخرج مسرحية «خيل تايهة» من عبد الله العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ووزير الثقافة المغربي محمد الامين الصبيحي



تكريم الفنانة المغربية ثريا جبران من وزير الثقافة المغربية السابق

رملية هوجاء، تكبر الفتاة التي تبناها احد أهالي قرية «الشواية» ثم تتزوج وتنجب بنتا تسميها «خيل»، بعد فشل زواجها من أحد الغرباء عن القبيلة، والذي سيقتل برصاصة غادرة من احد أبناء القرية، قد تكون بسبب تصفية حسابات قديمة.

وتحمل الطفلة «خيل» في المسرحية نبوءة القدورية «وجهك حجر وصوتك خدر وتكملين الثلاثين» لتصل في رحلة بحثها إلى دمشق حاملة معها كنزا، وحكايات الشام بداوة وريفا ومدينة، ما يعكس عراقة وأصالة بادية الشام كاملة، غناء ونصا وشعرا، لتحكي لنا تعدد إثنياته وحكاياته وأصالته، وتخبرنا عن قدرتها للنجاة في رحلتها الشاقة بحثا عن عشقها وهويتها.

ووسط عادات وطقوس، ونظرة دونية للمرأة في المجتمع، تتحدى البطلة «تايهة» الواقع والمعيش، من أجل تعليم ابنتها والتعويض عما فات، حيث تقرر تغيير عتبة الحياة والاستقرار في دمشق عسى أن تنسى آلامها ومواجعها، لكنها تزداد عزلة ووحشة وحزنا وكمدا.

الخيل تواجه أشباح العزلة والنسيان

ونجح مخرج المسرحية التي ستعرض في افتتاح الدورة المقبلة للمهرجان بدولة الكويت، في شد انتباه المتلقي، من خلال هذه المسرحية، وذلك عبر صياغتها في قالب فلسفي مشوق، معتمدا على تقنية الفلاش باك والاسترجاع، من اجل تذكير الجمهور والمشاهد، بترابط الواقع بالحاضر، وتسلسل الأحداث، وترابط بعضها ببعض، في إشارة رمزية الى تكثيف اللغة المسرحية، ما جعل الأحداث تتداخل وتتعانق، في صورة فنية ممتعة للغاية، تطرح سؤال الدهشة البريختية على إيقاع سينوغرافيا مكتنزة بالاشتهاء والفتنة ما يجعل المتلقي يتأرجح ويهتز طربا مع كل مشهد من مشاهد المسرحية، وذلك من خلال توظيف تيمة الموروث الشعبي والتراث الشاميين، مع المزج بين ألوان المعاصرة، وجعل الخيل تصهل في صورة شاعرية لا تقاوم، فيركب المتلقي صهوتها ليعدو باتجاه ضفاف الفرجة المشتهاة، وجمالية عرض فني، وخصوبة سرد سلس، مع توالي المشاهد تحت تأثير اضاءات مركزة تسافر بالمشاهد، الى عوالم مختلفة، حيث تنضج هناك الفرجة المسرحية، التي تطرح أسئلة كثيرة تتعلق بروح الهوية وسحر الوجدان، وتآلف المشاعر الإنسانية بحثا عن الحرية والخلاص من هذا العالم المليء بكثير من الرزايا والأحزان.

إنها حالات تبعث على الدهشة والانفعال، من خلال بناء إخراجي متكامل، متعددة للآلام في ألمع التجليات، رغم اختلاف ديكور العرض، هذا الألم الذي يعيش مع الإنسان أينما حل وارتحل، وبالتالي تحاول كل من «تايهة» و«خيل» ذات المواهب المتعددة، وسط أهازيج ومواويل شامية ودمشقية وموسيقى راقصة صنع عالم خاص بهما في هذه المسرحية، من أجل استمرار الحياة ومواجهة أشباح العزلة والنسيان والقهر والحس الدراماتيكي، الذي يمزق الشخوص بحثا عن أحلام مؤجلة، لكن بالرغم من تغيير الفضاء من الريف إلى المدينة، فإن ايقاع حياة الثنائي يبقى كما هو رتيبا مملا ولا يحمل أي انفراج، لتنفتح المسرحية من جديد على فيض من التشويق الفني الجميل، الذي يحيل إلى تجسيد أحلام الإنسان ومدى الفرق بين الحلم والواقع.

إن المسرحية التي اشتغل عليها المخرج لمدة سنة كاملة، جاءت بعد ان قرأ المخرج 30 نصا مسرحيا، تعتبر مرآة مسرحية حقيقية لعكس صمود المرأة العربية ذات الأصول البدوية، وقدرتها على التحمل، وتحدي الصعاب مهما كانت، وبذلك تكون القصة الشعبية التي قدمت على الركح بكل



من إحدى ندوات المهرجان الفكرية



مشهد من مسرحية «من منهم هو» الكويتية

تفاصيلها الدرامية والتراجيدية، هي في النهاية نتاج عادات وطقوس اجتماعية عربية، وترسيخ لموروث ثقافي واجتماعي عربي، وأصالة وعزة نفس، وهو ما يحيل عليه عنوان مصطلح «خيل» في إشارة سيميولوجية على النخوة والعزة والقدرة على التحمل والتمسك بحب الأمل من أجل الحياة.

مسرحية خيل «تايهة» هي من تمثيل، ريم تلحمي، محمد الطيطي، ياسمين همار، رائد الشيوخي، حنين طربيه، غناء ريم تلحمي والمجموعة، عزف موسيقي وغناء دورين منير، نور الراعي، سعيد مراد، تدريب حركي ميكائلا ميراندا، تصميم ملابس حمادة عطا الله، إضاءة وتقنيات همام عمرو ومعاذ الجعبة، إدارة إنتاج محمد عيسى.

يشار إلى أن مسرح «نعم» الفلسطيني يشتغل في محافظة الخليل، وفي مختلف الأراضي الفلسطينية منذ العام 2008، من أجل نشر ثقافة المسرح وتنشئة للأجيال على حب المسرح الراشد، الذي يعي قيمة هذا الفن، وتأثيره الجميل على الفرد والمجتمع. وقد أنتجت «نعم» العديد من المسرحيات للكبار والصغار، فضلا على تنفيذ ورش كثيرة حول الدراما الموجهة للطلاب والمعلمين، وبرامج تدريب المعلمين، كما حصلت على عدة جوائز من أبرزها الجائزة العالمية للمسرح المجرد في إيطاليا العام 2013 عن مسرحيتها «ثلاثة في واحد»، فضلا على جائزة مؤسسة التعاون للإنجاز للمؤسسات الأهلية الفلسطينية للعام 2013 عن عملها «سنكون يوما ما نريد» كأفضل مؤسسة عاملة في الحقل الثقافي والفني في فلسطين والأردن وسورية ولبنان.

تسعة عروض تنافست على الجائزة

وشارك ضمن فعاليات هذه الدورة 16 عرضا عربيا، منها سبعة عروض عرضت خارج المسابقة الرسمية، فيما التسعة الباقية تنافست على الجائزة الكبرى، ويتعلق الامر بـ «الزيبق» لمخرجها المصري طارق حسن، و«بين بين» تأليف طارق الربح ومحمود الشاهدي، وإخراج محمود الشاهدي من البلد المضيف المغرب، و«إكسكلوسف» تأليف وإخراج حيدر منعثر، وهو إنتاج مشترك مغربي عراقي، و«حرير آدم» تأليف أروى أبو طير، وإخراج إياد شطناوي من الأردن، و«طقوس الأبيض» لمؤلفها محمود أبو العباس وإخراج محمد العامري من الإمارات العربية المتحدة، ثم «الماكينة» من تأليف وإخراج التونسي وليد داغسني، و«ليلة إعدام» وتأليف وإخراج سفيان عطية من الجزائر، و«المقهى» تأليف وإخراج العراقي تحرير الأسدي، و«خيل تايهة» الفلسطينية وهي من تأليف عدنان العودة، وإخراج إيهاب زايدة.

وترأس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية الدكتورة لينا ابيض من لبنان، وضمت في عضويتها، السورية ندى الحمصي، والناقد والممثل والمخرج المسرحي البحريني عبد الله السعداوي، ومصمم الديكور الكويتي عنبر وليد، والمسرحي السوداني يحيى الحاج.

300 مسرحي و71 عرضا و22 قامة مكرمة

وقبيل انطلاق الكرنفال المسرحي العربي عقدت لجنة التنظيم مؤتمرا صحافيا برواق محمد الفاسي التابع لوزارة الثقافة، وترأسه كل من الأمين العام للهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبد الله، ووزير الثقافة محمد الأمين الصبيحي، فضلا على منسق المهرجان المسرحي حسن النفالي، والسكرتير العام لوزارة الثقافة المغربية، وبحضور نخبة من النقاد والمسرحيين، وممثلي وسائل إعلامية مغربية وأجنبية.

وخلال الندوة التي تحدث فيها الأمين العام للهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبد الله، ووزير الثقافة محمد الأمين الصبيحي، تم تسليط الضوء على أهم فقرات المهرجان، ودوره الريادي في النهوض بالقطاع، فضلا على الحديث عن قضايا عدة، وترتبط بالمسرح المغربي ونظيره العربي، والمشاكل التي يتخبط فيها الطرفان.

كما تم بالمناسبة كشف القناع عن مشاركة 300 مسرحي، وتقديم 71 عرضا مسرحيا، تمثل مخلف البلدان العربية، وتكريم 22 فنانا لامعا، وذلك لأول مرة في تاريخ المهرجان، وهو ما يجعل الدورة التي ستتميز أيضا بإقامة مؤتمر عربي كبير للمسرح يشارك فيه 44 خبيرا مسرحيا عربيا ودوليا، ستكون نقلة نوعية وفاصلة مهمة تضيف نجاحات مهمة الى المسرح العربي بشكل عام.

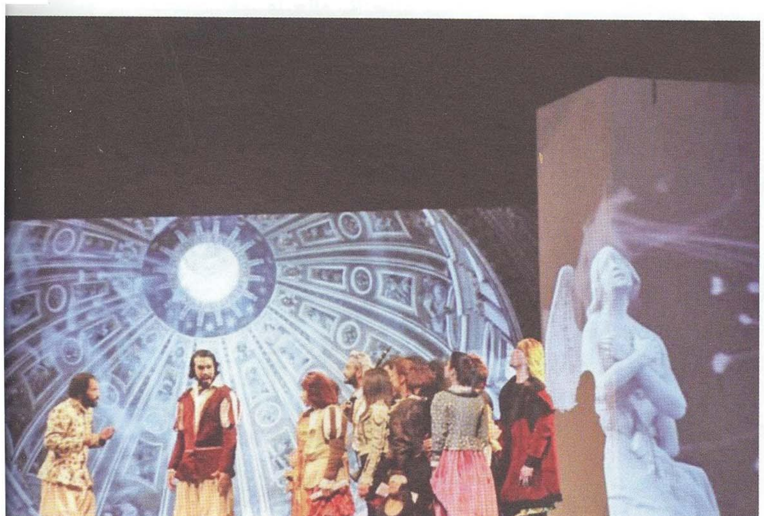
وقد كان المؤتمر الصحافي، مناسبة لطرح الكثير من القضايا، التي تؤرق بال المسرحيين المغاربة والعرب، سواء من حيث المشاكل التي تعاني منها الفرق، أو الوضع الاجتماعي والاعتباري للمسرحيين، والظروف التي يشتغلون فيها، إضافة إلى قلة المسارح وقاعات العرض، وشح التمويلات، إضافة إلى برامج واستراتيجيات مسرحية ستعرض قريبا على مؤتمر وزراء الثقافة العربي، وذلك للبحث فيها، من أجل النهوض بقطاع المسرح العربي، والرقي به إلى مصاف القطاعات الهادفة والتنموية.

أكبر مؤتمر فكري في تاريخ المهرجان

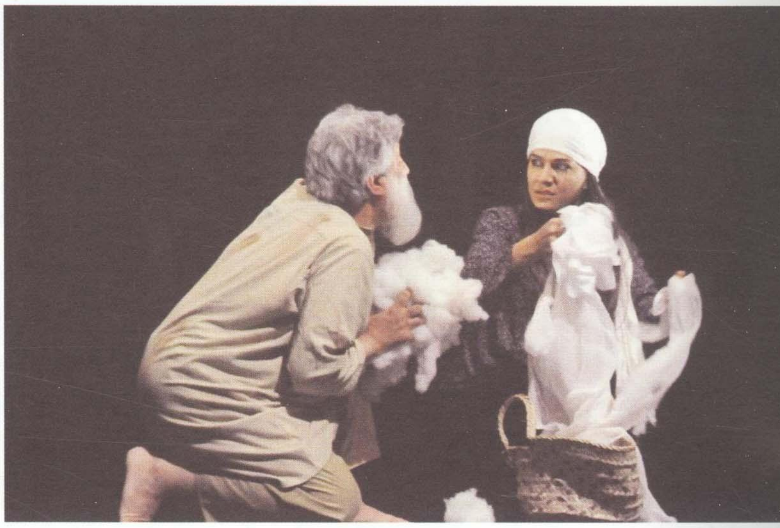
وعرفت فعاليات المهرجان، تنظيم أكبر مؤتمر فكري في تاريخ مهرجان المسرح العربي، وذلك بمشاركة دكاترة وخبراء وأكاديميين عرب وأجانب. وتناول في ست ندوات منفصلة متصلة جانبا مهما من أحوال المسرح من باب حوار الشمال والجنوب وتناسج الثقافات وتفاعل الفرجات المسرحية وأهمية التوثيق ومسؤولياته، وموقع المسرح الذي يقدمه المسرحيون العرب في المهجر في ندوة تعرض للمرة الأولى لهذا الشأن، إضافة إلى الاحتفاء



جانب من الاحتفالات الاستعراضية خلال حفل الافتتاح



عرض «مرتجلات» للمخرج المغربي مسعود بوحسين والتي افتتحت فعاليات الدورة



من مسرحية «سقوط أبيض» لمسرح الشارقة الإماراتي



من مسرحية «فرسان الشرق» المصرية

بمئوية المسرح المغربي، وما أفرزه الحراك المسرحي المغربي من بيانات. حيث قام بالإشراف العام على هذا المؤتمر الدكتور يوسف عايدابي من السودان، وبمهمة التنسيق الميداني المغربية حكيمة حاتم.

وكانت ندوة المؤتمر الأولى تحت عنوان «مئوية المسرح المغربي»، أما الثانية فعقدت تحت عنوان «تناسج ثقافات الفرجة - حوار الشمال والجنوب»، فيما الثالثة ناقشت «البيانات المسرحية المغربية والمستقبل»، تجارب مغربية عدة، وذلك من خلال التجربة المتميزة لعبد الكريم برشيد من خلال ما سماه بالمسرح الاحتفالي الذي أعلن عنه في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، والمسرح الثالث لمؤسسة المسكيني الصغير، والمسرح الفقير للمخرج المغربي سعد الله عبد المجيد، والإخراج الجدلي لمؤسسه المخرج عبد القادر اعبابو، ومسرح المرحلة لواضعه حسين حوري، ومسرح الشهادة والنقد للراحل محمد مسكين، وهي تجارب مسرحية تناولها عدد من النقاد والكتاب والمسرحيين بالنقد والتحليل، والتي شكلت إحدى المحطات المضيئة في تاريخ المسرح المغربي ومن خلاله المسرح العربي بشكل عام.

وخصصت الندوة الرابعة لـ «المسرح وتفاعل الفرجات»، وتمحورت الخامسة حول موضوع «التوثيق للمسرح العربي... مسؤولية من؟»، اما الندوة السادسة والأخيرة فناقشت موضوع «المسرحيون العرب في المهجر، رؤى عربية أم مسرح عربي؟»

تكريمات مغربية وتنظيم مسابقة في التأليف

وفي إطار الاحتفاء بالذكرى المئوية للمسرح المغربي، تم تنظيم انشطة وفقرات متنوعة، من أهمها تكريم عدد من القامات المسرحية المغربية كعلامات ذات اثر في المشهد المسرحي كل بمنهجيته ومسيرته، ومنها محمد حسن الجندي، والطيب الصديقي، وثريا جبران، وعبد الكريم برشيد رائد المسرح الاحتفالي، والممثلة نعمية المشرقي، والدكتور حسن المنيعي، فضلا على فاطمة الركراكي، والمسكيني الصغير والعربي اليعقوبي والشعيبية العذراوي وصلاح الدين بنموسى وعبد الله شقرون وعبد اللطيف هلال وعبد الجبار الوزير، والمخرج عبد الصمد دنيا، وعبد الرحيم التوسي الشهير بلقب «عبدالرؤوف» وماريا الصديقي، ورضوان احدادو وعبد الرحمان بن زيدان، وكان من لحظات التكريم تبرع ثريا جبران بقيمة التكريم ألفي دولار إلى عائلة الفنان والمسرحي محمد بسطاوي الذي توفي مؤخرا. وهو في عز عطائه المسرحي.

كما شهدت الدورة بالمناسبة تنظيم مسابقة في التأليف المسرحي على مستوى العالم العربي والموجه للكبار والصغار، شارك فيها 235 نصا مسرحيا، منها 134 موجها للكبار و101 موجه للأطفال الصغار، حيث توج بالجائزة الأولى للكبار الكاتب المسرحي حازم كمال الدين من العراق، عن مسرحيته «السادرون في الجنون»، فيما عادت الجائزة الثانية للكاتب العماني بدر بن سعيد الحمداني، عن مسرحية «العيد»، أما الثالثة فعادت للكاتب المصري محمد سيد إبراهيم، عن مسرحيته «أبناء الحبلى». اما بخصوص التأليف الموجه للصغار، فتوج بالمرتبة الاولى الكاتب العماني عماد محسن الشنفري عن مسرحيته «مملكة النحل»، وآلت الثانية للنص المسرحي «غلطة الذئب» للكاتب الأردني إيهاب الشلبي، فيما عادت الثالثة الى النص المسرحي «الترياق» للكاتبة الجزائرية أسمهان المنور.

وضمن الأنشطة الموازية لفعاليات المهرجان، جرى بالمسرح الوطني محمد الخامس تقديم وتوقيع العديد من الاصدارات المسرحية الجديدة ومن ابرزها، «مكينة المسرح هنري ميلر» لمؤلفه سامح حجازي، و«عيوط الشاوية» للكاتب عبد الاله بن هدار، و«مغامرة التأصيل في مسرح الطيب الصديقي» لرشيد بناني، فضلا على «الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي» لعبد المجيد شكير، و«البيانات الجديدة للاحتفالية المتجددة» للدكتور عبد الكريم برشيد، و«في ثنايا النص: مقاربة تحليلية للإبداع المسرحي» للدكتورة الباحثة نوال بنراهيم، و«بيت القصب.. أفكار من التجربة المسرحية» للكاتب حازم كمال، فضلا على «الدراماتورجيا الجديدة» لخالد أمين ومحمد سيف الدين، اللذين حاولا ممارسة نوع من الاركيولوجيا لتتبع التطور الاتيمولوجي لمفهوم الدراماتورجيا، وتحولاته عبر الأزمنة والمواقع الجغرافية والثقافية والإبداعية. وعلى صعيد متصل شهدت فعاليات المهرجان، تنظيم معرض للكتاب المسرحي سواء من منشورات الهيئة العربية للمسرح أو لدور نشر مغربية وبتخفيض 40 بالمائة، وذلك من اجل تشجيع القراءة، وايصال صوت المسرحيين الى القارئ بشكل عام.

ورش مسرحية مختلفة

وكانت مجموعة من الورش المسرحية خلال هذه الدورة، موجهة إلى المتربين في المراكز التحسيسية في الرباط، أما التي يؤطرها المغربي محمد خميس فموجهة للمشاركين في المهرجان من الضيوف العرب. وفي خطوتين موازيتين تم تنشيط فعالية يومية في مسرح محمد الخامس موجهة للأطفال من سن 10 إلى 14 وساهم في التنشيط ستة من الفنانين المشاركين بالمهرجان. كما أن ورشة تتعلق بفن التمثيل أقيمت ايضا لمصلحة مؤسسة معنية بالناشئة في الشارقة وهي إدارة مراكز الناشئة التي أوفدت عشرة من موهوبيها ليحتكوا بالمهرجان ويستفيدوا من ورشة يؤطرها سبعة من الفنانين المشاركين.

وشارك الطلبة من المعهدين بفعالية عالية في مختلف أنشطة المهرجان والتحضير له، وفي سابقة محمودة قرر جمال الدين الدخيسي تفريغ الطلبة تفرغا كاملا للعمل في المهرجان، وهذا مؤشر لوعي أهمية التجربة العملية للطلبة في المهرجان.

المؤلف محسن مصيلحي والمخرج عاصم نجاتي يقدمان قراءة جديدة لنص باب المدينة

تحيا مصر.. رؤية مسرحية لتاريخ السلطان قنصوه الغوري

عندما نقرر أن نقرأ التاريخ قد تراودنا بعض الشكوك في مصداقيته حين تتضارب الأقوال والمصادر. وقد نقع في فخ الزيف فترة من الزمن حتى نصادف ما يعري هذا الزيف ويبرز الحقيقة التاريخية التي طالما كانت هدفا لفئات من الناس تدرك أهمية رصد الأحداث التاريخية كما تمت من دون زيادة أو نقصان. وذلك لتقييم مراحل الشعوب وأداء أولي الأمر والسلطة في كل حين. وفي المقابل هؤلاء من أولي الأمر والقائمين على السلطة قد تراودهم هواجس الخلود عبر التاريخ فتحول دون إتمام هذا الرصد بصورة محايدة. بل تستغل سطوتها وسيطرتها لتضيف وتحذف من أجل بطولات زائفة. أو لتبرر كوارث تسببت في وقوعها ونالت من شعوبها. وهنا يأتي دور الباحثين والمحللين والنقاد لإرساء الحقائق التاريخية بكل تفاصيلها ودوافعها.

منى أبوسديرة

مخرجة وناقدة مسرحية - مصر



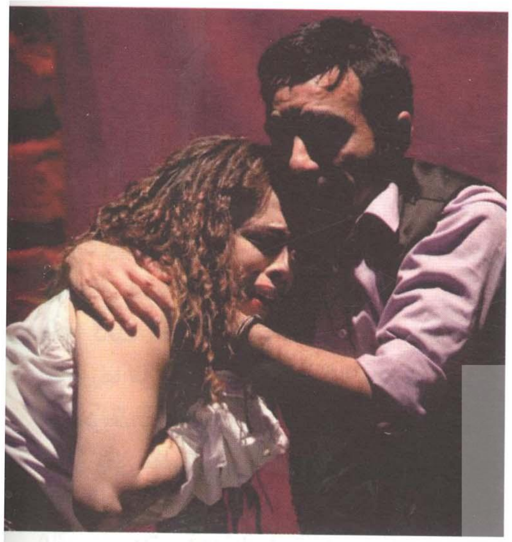
أما الفن فهو إبداع بشري حر تحكمه مشاعر وميول وثقافة وهموم مبدعيه. ولا يعد وسيلة من وسائل حفظ التاريخ ورصده بحيادية. فهو ليس مصدرا وثيقا من مصادر تسجيله. والذي يحمله هذه المسؤولية يفتقد إلى معلومة غاية في الأهمية. وهي أن الفن قد يكون مرآة تعكس واقعا مجتمعيا وقد يكون وسيلة تعبوية تستخدمها السلطة لتهيئة الشعب لقرارات أو أوضاع ترغب في إرسائها بشكل أو بآخر. وقد يكون بهلوانا يستعير من التاريخ عباءته وأحداثه وحوادثه ليعبر عن حاضر تستعصي فيه المباشرة والنقد مما يدفع البعض إلى التملق بدافع الخوف من بطش السلطة أو سعيا إلى إرضائها أو وصولا إلى مكتسبات شخصية على حساب الحقيقة. لكنه أي الفن في كل الأحوال يحمل رؤية أو وجهة نظر المبدع التي لا تخلو من تصرف أو تحريف أو إعادة صياغة تيسر وصول رسالته الفنية. ولأن الفن وسيلة مرنة وطيعة وسهلة الاستخدام والتأثير في العامة كان هو المطية التي يمتطيها المبدع خاصة في المراحل التي تصبغ المجتمع بالقيد وتحجيم حريته في التعبير. لذلك يظل التاريخ ملجأ ووسيلة المبدع ومطيته لتحقيق رؤيته ووجهة نظره أيا ما كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو حتى إلهائية. لذلك ربما لسبب أو لآخر مما عرضنا أعلاه لجأ المؤلف الراحل محسن مصيلحي إلى فترة تاريخية فيها شهدت البلاد عقب وفاة قيتباي حالة من الفوضى استمرت من 1496م إلى 1501م وحكمها خلال هذه السنوات الخمس ستة سلاطين ويكفي أن نعلم أن هؤلاء السلاطين انتهى أمرهم إما بالقتل أو السجن، حتى أصبح منصب السلطان غير مرغوب على الإطلاق. وجدير بالذكر أن قنصوه الغوري بكى ورفض قبول منصب السلطان، لكنه عاد وقبل بعد أن أخذ عهدا من قادة العسكر ألا يقتلوه إذا أرادوا عزله. وهذه الظروف قد تكون متكررة أو متشابهة عبر الزمان.





الكاتب الراحل د. حسن مصيلحي

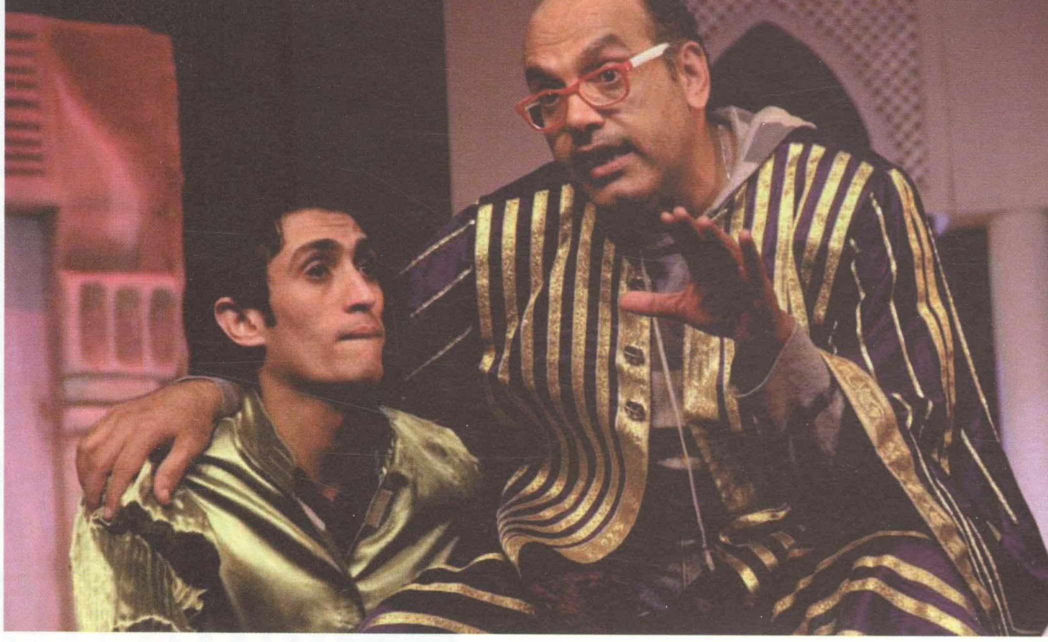




لذلك نجد صياغته لشخصية الغوري في النص جاءت ساخرة، مستغلا هذا الموقف دراميا ليذكر العسكر وأهل البلاط كلما اشتدت الأزمات أنهم من اختاروه وما كان يرغب أن يأتي سلطانا للبلاد. ورغم أن التاريخ وصف قنصوه الغوري الذي تولى السلطنة. وقد تجاوز عمره العام الستين سنة 1501 مـ بأنه رجل قوي الشكيمة وصارم واستطاع أن يعيد النظام والأمن للبلاد. ومع ذلك مصر فقدت في عهده مكانتها كوسيط تجاري ين أوروبا وبلاد آسيا بعد اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح. وبذلك فقدت موردا كبيرا من موارد خزانة الدولة فعمد إلى رفع الضرائب على المصريين مما أدى إلى تدهور الوضع الاقتصادي وأحوال المصريين المعيشية. ومن هنا ربما استند مصيلحي ليصيغ شخصية الغوري بشكل كوميدي ساخر واستغل المخرج «عاصم نجاتي» هذا التناول ليثبت الممثل مجدي البحيري قدرته على استغلال مفردات الشخصية الصارمة تاريخيا ليصورها أكثر ليونة وتفاهة إن أردنا الدقة فيما قدم أمامنا. فجاء غوري العرض بدين. تغلب عليه الطفولة والسذاجة. مستسلم لهذا العجبي الذي يدير الأمور بالنيابة عنه أو يتحكم في قرارات الغوري من الظل.

وشخصية العجمي كما هو مكتوب في «البانفليت» أو عجبي كما تلقته أسماعنا والذي لعبه مخرج عرضنا بمهارة «عاصم نجاتي» هي شخصية خطيرة ومثيرة للجدل إذ إنه يملك خيوط الأحداث داخل القصر وكذلك في الشارع المصري فهو من العامة ولايزال رغم استقراره في القصر وسيطرته على السلطان في كل التفاصيل فقد أصبح فلتر أفكار وقرارات الغوري. وكان طومان باي نائبا للسلطان ويبذل كل استطاعته لتوجيه الأمور لصالح البلاد. لكن هذا العجبي كان متمكنا من توجيه الأمور لصالح شخصه من خلال السلطان المستسلم له على الدوام. ومن خلال تواصله مع المماليك والعسكر وكذلك اتصاله المباشر بالعامة ومعرفة أحوالهم بواسطة سيد صفطاوي ابن صفطاوي الخيام. أحد شباب المحروسة الفقراء الحالم بفرصة تقربه من القصر. لذلك كان متملقا ومتلونا ومجاريا للأمور التي ترفع من مكانته وتضيف إلى مكتسباته. فهو يحلم بأن يكون ضمن حاشية السلطان. ويرى في عجبي مثلا أعلى له في هذا الأمر. لذلك كان عينه وسط العامة. ومصدرا لأخبارهم وتحركاتهم.

أما ما يخص العامة من الشعب المصري فقد عبر عنهم مصيلحي من خلال مجموعة هي نموذج لحياة المصريين وقتها. واختار شارع على باب المدينة يجمع فاطمة البكري وفرقتها وجيرانها وهى تقدم بابات والدها وباباتها التي أبدعتها من أجل كشف السلطان الغوري وأعوانه المماليك وتنبه إلى الخطر الذي يؤشر بالقدوم الى المحروسة. فقد كان فن خيال الظل مهنة ونافذة لتنوير العامة أبرزه المؤلف من خلال نصه «باب المدينة» الذي صاغه بلغة سهلة وبسيطة سواء في مناطق عاميته أو فصحته والتي احتفظ بها المخرج في البابات القديمة لابن دانيال أو البابات التي طرحتها فاطمة بنت البكري «جيهان سلامة» التي قررت أن تستأنف العمل في مهنة أبيها المتوفى قبيل الأربعين يوما على وفاته. حتى تتمكن من العيش بشكل كريم وحتى تستأنف مشوار أبيها. جيهان سلامة بما تملكه من قوام فارع ووجه شرقي وملامح مصرية استطاعت أن تلعب دور فاطمة البكري برشاقة وتركت انطباعا لدى المشاهد أنها رمز لمصر الوطن المكلوم في أعز ما لديه. ففقدانها لوالدها وسندها في بيئة تعتبر الأنثى عورة جعلها تتحدى حزنها وتقطع فترة الحداد على والدها وتستأنف مسيرته الفنية والتوعوية بإلقاء بابات ابن دانيال أو باباته التي ابتدعها ليوسع للشعب إدراكاته وتطلعه على أمور أخرى تجري حوله سواء كان تصنيفها سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا. وإن كان الأخير أمرا عاما تعانيه المحروسة بأكملها بسبب فقدان مصر مواردها من البر والبحر باكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح. لكن فاطمة كانت لها باباتها الخاصة أيضا والتي اختصت بأمور القلعة والسلطان الغوري ومواقفه غير المرضية. وبرغم خطورة ما تقدمه فإنها كانت تشعر ببعض الأمان لوجود طومان باي نائب السلطان الذي داوم على متابعة عروضها لحبه الشديد لها. لدرجة أنه عرض عليها الزواج لكنها رفضت. رفضته لأنه الغريب الذي يريد أن يضع بذرته في أرض غير أرضه فيملكها. هذا تفسير عم صفطاوي . لكن الأحداث



والظروف أثبتت له ولها وللجميع أن طومان باي مصري الهوى والموطن والوجدان. وأنه أراد لمصر الحماية والخير والأمان لكن الظروف كانت أقوى منه. طومان باي قدمه الفنان أحمد ثابت بجدية وثبات وثقة أقنعت الحضور وأثر فيه تأثيرا انعكس وتأكد في تحيته آخر العرض.

وهنا كانت قضية المخرج عاصم نجاتي الذي حاول أن يبرزها من خلال النص وهي الانتماء. هل الانتماء له تعريف أو تصور واضح وثابت وملزم؟ أم أنه يتغير وفق تغير الظروف الخاصة بالوطن والحاكم والأزمات؟ في الحقيقة إن مفهوم الانتماء هو قضية العصر ورمانة ميزان الوطنية ولها تبعات متعددة ومتباينة في كل مرحلة. وراح كثيرون يعرفون الانتماء. البعض عرفه كمصطلح: بأنه الانتساب الحقيقي للدين والوطن فكرا ومشاعر ووجدانا، واعتزاز الفرد بالانتماء إلى دينه من خلال الالتزام بتعاليمه والثبات على منهجه وتفاعله مع احتياجات وطنه وتظهر هذه التفاعلات من خلال بروز محبة الفرد لوطنه والاعتزاز بالانضمام إليه والتضحية من اجله.

والبعض عرفه تفاعليا مع الزمن ومكان النشأة حيث إن ارتباط الإنسان منذ وجوده بشيئين هما المكان والزمان فالإنسان مرتبط بالمكان من حيث وجود ذاته، لذا فقد أصبح المكان يدل على وجود الإنسان في جزء معين منه والزمن هو الذي يحدد مدى هذا الوجود وكميته. ولذلك فالمكان هو الوطن والانتماء المكاني هو الانتماء الوطني. وهذا ما تبناه المخرج في رؤيته لهذا العرض. حيث سلط الضوء على حب طومان باي لمصر. ذلك المملوك الشركسي الذي أصر على لم شمل المصريين وإقناعهم بضرورة التمسك بها والدفاع عنها مهما كانت القوى المعادية لها ولشعبها ومهما كانت قدرات هذا الشعب وإمكاناته. فهو يؤمن بأن شعب مصر هو الأحق والأوجب عليه الدفاع عنها في كل ظروفها ومراحلها المتباينة.

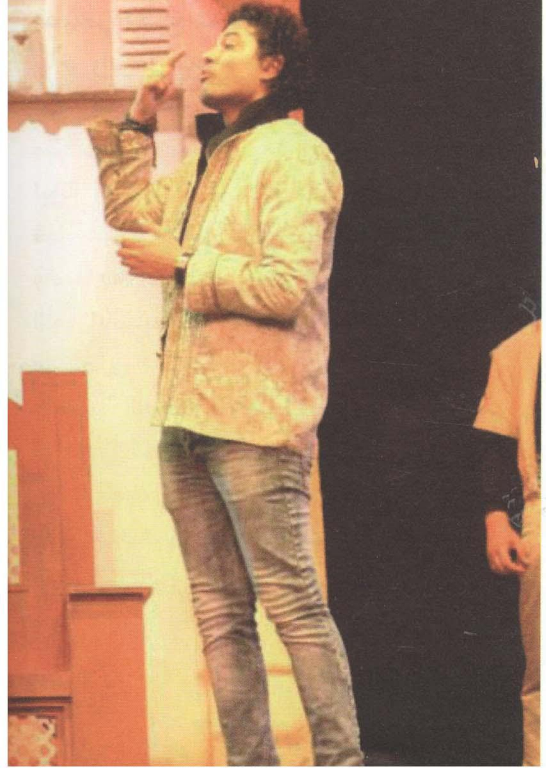
وقد اعتمد مصيلحي في صياغته للنص على الراوي الذي أداه الفنان أحمد ماجد والذي يمثله هو ككاتب للنص واحتفظ للشخصية باسمه ابن مصيلحي ودوره كمؤلف يعمل في فرقة مسرحية تسعى إلى تقديم عرض يهم الناس وينفعهم خصوصا في ظروف قد تبدو أنها تعبر بالمجتمع من مرحلة متأزمة إلى مرحلة أكثر تأزما أو هي مرحلة انتقالية تهيئ المجتمع إلى مرحلة أكثر صعوبة وحساسية وتحتاج إلى تضافر الشعب بكل فئاته. لذلك كان حريصا على أن يكون هو والمخرج عضوين أساسيين في فرقة التمثيل بالإضافة إلى وظيفتيهما الأصليتين. واختصا نفسيهما بأدوار الشر يسعيان إلى أدوار الخير والبطولات الإنسانية ليضمنا تصفيق المشاهدين ومودتهم.

وقد قام ماجد بدور ابن مصيلحي مؤلف نصوص الفرقة المسرحية التي هي بصدد تقديم عرض أمامنا نحن الحضور. وهو دور ليس بسهل حيث يتطلب منه أن يبدو مرتجلا ومتحاورا مع الحضور وأن يسيطر على أدائه الذي اتسم بخفة ظل مقبولة وموظفة تمام التوظيف. وقد أداه بثبات وثقة وسيطر على أرجاء المسرح حسبما خطط له المخرج حركته بين الخشبة والصالة خلال العرض.

أما الدور الثاني الذي عهد إليه به المخرج هو دور خشقدم ذلك المملوك الذي وقع في أزمة بين السلطان الغوري وحماه. فلجأ إلى صديقه طومان باي حتى يتفادى المأزق الذي وضعته فيه زوجته بالتدخل للعفو عن أبيها المسجون. لكن طومان باي كان صارما شديد الحدة في الرفض. ولم تؤثر فيه كلمات خشقدم الذي استحلفه بالصداقة التي تربطهم والعشرة التي جمعت بينهما كمملوكين. استطاع أحمد أن يؤدي خشقدم بعمق يؤكد أدواته كممثل واع.

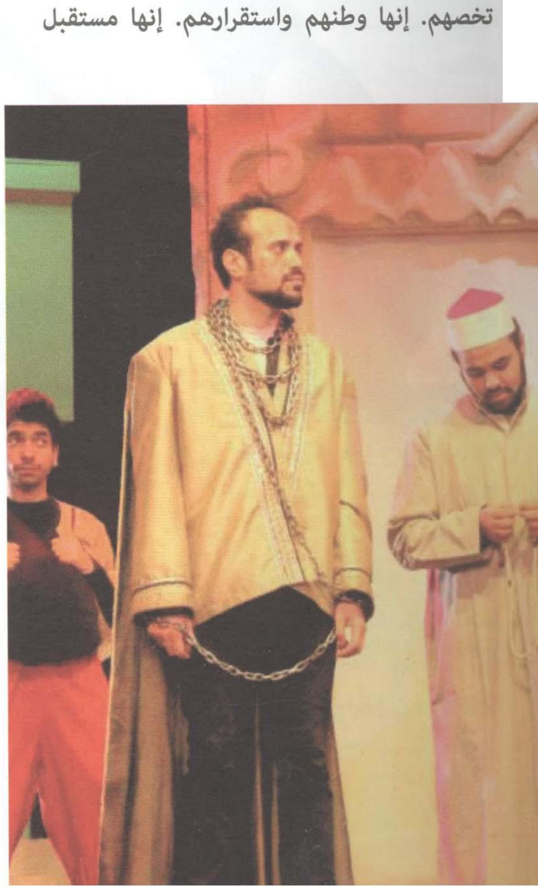
أما عم صفطاوي الذي أداه الفنان أسامة عبدالله ابن البلد الفقير الشهم الذي يحمل القيم والعادات والتقاليد وهو خبير بتفاصيل أبناء حيه. لذلك وجدناه معارضا لفاطمة في قرار استئنافها العمل قبيل مرور الأربعين يوما وهي فترة الحداد المتعارف عليها في المجتمع. ومع إصرارها بدافع أكل العيش. وجدناه يحيطها بالرعاية ويحميها من المتطفلين عليها وجاء بتوفيق «محمد نشأت» ذلك الشاب المغرب. طيب القلب وفنان فهو أحد صبيان البكري في مهنة خيال الظل ليرافقها ويساعدها ويحميها وربما ليرتبط بها فهو الأنسب لها من كل المحيطين بها . وقد أدى نشأت دوره بلطف ويسر وقبول. أما عم صفطاوي الذي يعمل في مهنة صناعة الخيام. وهي مهنة قديمة ومرتبطة بحفلات السمر الشعبية والموالد. فقد جاء بالشخصية في إطار من البساطة والدفء والنعومة. كما قام الفنان أسامة عبدالله أيضا بدور ابن عثمان في زي مناقض لصفطاوي تماما حيث الأناقة والحدة والصرامة من دون انفعال زائد أو ترصيع الأداء بأدوات صوتية مبالغ فيها. فهو يملك أسلوبا يبدو بسيطا لكنه ممتلئ بالتفاصيل التي تثقل وجوده على الخشبة على الدوام.

لقد قصد مصيلحي في نصه مسرح خيال الظل أو كما كان يسمى قديما طيف الخيال وهو نوع من المسارح الشعبية يعتمد على تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إظلام تام في قاعة العرض وتسليطه ضوءا محددا على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين. ويقوم بتوقيع إشاراتها وخطواتها، ونقلها من موقف إلى آخر فنان اختصاصي أو أكثر من غير أن يبدو له أثر على الستارة. وتكون حركاتها مطابقة لمضمون الحوار المسموع وموافقا للألحان المرافقة له. وهي مصنوعة عادة من الورق المقوى أو الجلد المضغوط. وفي عرضنا تحيا مصر نجد المخرج حريصا على إظهار هذا النوع من المسرح وعلى إلقاء باباته ووفر كل عناصر هذا الفن الشعبي المسلي والذكي الذي يهتم بمواقف وآراء أغلبها سياسية بشكل غير مباشر أو اجتماعية أو نقد لاذع لحالة ما يمر بها المجتمع بشكل ساخر وباعث على الضحك. لكنه المخرج. لم يشبعنا فرجة عليه بقدر



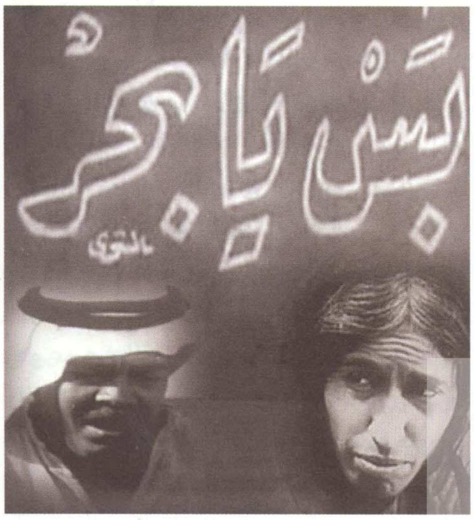


ما وفره من مسرح متكامل العناصر لهذا الفن بل قطع متعة مشاهدته عندما فضل ممثلوه أن يواجهونا عن أن نتواصل مع طيف عرائسه.
ولكن السؤال الذي راودني قبيل العرض وأثناء مشاهدتي له هو: لماذا غير المخرج اسم النص من «باب المدينة» الذي وضعه مصيلحي لنصه إلى «تحيا مصر» الذي اختاره المخرج لعرضه. وهل لهذا التغيير أثر على مضمون العرض؟ وهل من دافع لهذا التغيير؟ سؤال شغل كثيرون أثناء إعلان العرض باسمه هذا. واجتهد البعض في التفسير وفي التبرير. لكن انشغالي به من منطلق علاقته بالدراما المعروضة على خشبة المسرح ومناسبته من عدمه. بغض النظر عن أنه شعار المرحلة أو عنوان صندوق التبرع لمساندة مصر في مرحلتها الآنية. في الحقيقة هو عنوان الرؤية الإخراجية التي صاغ بها نجاتي نص مصيلحي. لقد أعاد قراءة النص بصورة أكثر تفاؤلية من المؤلف الذي يرى في المصريين مجموعة من الحشاشين لم يعتادوا إلا حياة الفقر والخوف والخضوع لكل عابر سبيل يطيح بهذا البلد وأهله. وهو ما جاء على لسان إحدى شخصياته من العامة وهو عم صفطاوي الذي رد على طومان باي عندما أراد الأخير أن يجعل من المصريين جنودا يحمون مصرهم ويدافعون عنها فقال عم صفطاوي بلهجته العامية المصرية: "إذا كان عسكر السلطان المدربين على القتال بكل أسلحتهم ما قدروش يصمدوا أمام جيش سليم الأول. عايز شوية حشاشين لا حليتهم سلاح ولا خبرة بالحروب وضاربهم الفقر يحاربوا. دول عمرهم ما مسكوا سلاح". لكن المخرج صبغ رؤيته المتفائلة بأمله في صحوة. في مقاومة حقيقية. في تضافر وتوحيد شعب مصر ولو لمرة واحدة لمقاومة الخطر القادم من كل الأنحاء. فقد أصبح للمدينة أبواب لا حصر لها وتحتاج إلى حراس حقيقيين. حراس يؤمنون بأنها تخصهم. إنها وطنهم واستقرارهم. إنها مستقبل أولادهم وأحفادهم. إنها أمانة يجب المحافظة عليها وحمايتها وفداؤها بكل غال وثمين. لذلك نراه يغير نهاية طومان باي ويرفض إعدامه كما جاء في التاريخ. ربما وجده رمزا محفزا ومحمسا لطاقات الشعب الذي يحتاج إلى دافع يشعل حماسة قلبه ليزيد ارتباطه وانتمائه إلى هذا الوطن المكلوم دائما. هي نهاية مرضية لفريق المسرحية الذي رفض إعدام طومان باي بينما وافق على قتل وموت السلطان قنصوه الغوري. ففي الأخير حل لانفراج أزمة من مجموعة أزمات عاشتها مصر في مرحلة المماليك . ولا أخفيكم سرا فقد نال هذا الحل أو هذه الرؤية استحسان المشاهدين الذين أدخلهم المخرج في نقاش مفتوح ومرتجل بخصوص هذه الرؤية. وأذكر أن أكثر من مشاهد عبر عن موقف مناهض لتغيير أحداث التاريخ. فهؤلاء يرون أن التاريخ يجب أن يقدم كما حدث وكما وجد مسجلا في مصادره. لكن ربما وجد المخرج في نص مصيلحي مخرجا من هذا المأزق عندما شخص التاريخ في العرض ليكتب الأحداث من وجهة نظر السلاطين والملوك. وهناك مشهد غاية في الأهمية يجمع بين السلطان قنصوه الغوري وعجبي وكاتب التاريخ حيث جاء به عجبي ليكتب تاريخا مشرفا لهذا السلطان الخالي من إنجازات حقيقية لهذا البلد المكلوم. ولما حاول كاتب التاريخ أن يعرض عما هو موكول إليه رده عجبي قائلا: إذا أردت أن تكتب التاريخ طبقا لواقع أحداثه فمكانك المطبخ وليس مجلس السلطان والصفوة. إذن فمن يملك القوة يملك كل شيء حتى التاريخ. هذا واقع لكنه مؤقت بكل المقاييس. وكم كانت هناك حوادث زيف تاريخية سرعان ما فضح أمرها. لأن هناك دائما من يبحث عن الحقيقة.
العرض اتسم بمجموعة ممثلين انتقاهم المخرج بعناية ووظفهم توظيفا مناسبا. ويجب أن نشير إلى الفنان الشاب أحمد بسيم الذي قام بدور سيد صفطاوي بخفة ظل وإيقاع نابض وسلاسة في الأداء. وكذلك كل من شيماء في دور تحية بائعة الفول النابت فقد كانت طبيعية وذات صوت مميز. وأحمد عزت في دور حلاوة رجل الدين المتطرف له طلة مقبولة. وكل من: محمد فرج وحسين شيراز وأحمد فايز ومحمود جندي في أدوار ولاد البلد وكذلك أدوار المماليك.
الإيقاع كان جريئا وسريعا ونابضا في النصف الثاني من العرض. بينما كانت البداية مملة وبطيئة ومستفزة لبعض المشاهدين الذين عبروا عن مشاعرهم بالهمهمات والنظر إلى تلفوناتهم المحمولة رغم انغلاقها. لكن سرعان ما تحول الإيقاع إلى حيوية أكثر مع بداية تشخيص العرض وظهور الممثلين على الخشبة كل في دوره الذي كان مناسبا جدا لكل واحد منهم. لقد وفق المخرج عاصم نجاتي في اختياراته للممثلين جميعا.
اعتمد مصمم الاستعراضات مايكل فايق على ثلاث راقصات وثلاثة راقصين شكل بهم مساحة مقدمة المسرح في حركات تعبيرية متضافرة تطغى عليها الحدة أحيانا والانسيابية والنعومة أحيانا أخرى لكنها في معظمها حركات متقنة ومعبرة عن كلمات الشاعر مصطفى سليم وموسيقى هشام طه.
والحقيقة أن أحد أبطال العرض هو الديكور الذي صممه الدكتور محمود سامي الذي اعتمد على المسرح الأسود ورصعه بقطع ديكورية موحية ومستخدمة استخداما جيدا. راعى فيها الفترة التاريخية للأحداث سواء في القصر بفخامته وألوانه الصريحة الصارخة وكرسي السلطان الذي يتوسط المنظر والذي ارتكزت حركة الممثلين حوله وأمامه وعليه حسبما تطلبت الدراما في مشاهدها المختلفة. أو المدينة في شوارعها الممتلئة بالتفاصيل الشعبية العديدة كالخيامية والقهوة البلدي والبيوت والحوانيت. كما قصد أن تكون من خامات خفيفة ومصممة بحيث يسهل تغييرها في لحظات قصيرة. ولعبت الإضاءة المكشوفة أجهزتها بألوانها وتنوعها دورا في إبراز تفاصيل الأماكن وملابس الشخصيات التي راعى تناسبها وكل شخصية كل حسب مكانته ووظيفته.



«بس يا بحر» و«عرس الزين».. نموذجين

السينما العربية .. والموروث الشعبي



الموروث أو التراث الشعبي ثروة كبيرة من الآداب والقيم والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية والموسيقية، وهو علم يدرَّس في كثير من الجامعات والمعاهد الأجنبية والعربية.

وفي تعريف آخر هو ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل، وهو يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية، من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات الزواج والمناسبات المختلفة، وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات.

عماد النويري
ناقد سينمائي- الكويت



بس يا بحر

بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلَفته (ورَّثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية. وهو ما خلفه الأجداد لكي يكون عبرةً من الماضي ونهجًا يستقي منه الأبناء الدروس ليَعبُروا بها من الحاضر إلى المستقبل. والتراث في الحضارة بمنزلة الجذور في الشجرة، فكلما غاصت وتفرعت الجذور كانت الشجرة أقوى وأثبت وأقدر على مواجهة تقلبات الزمان. ومن الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بقطاع معين من الثقافة (الثقافة التقليدية أو الشعبية)، ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية.

وتستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب التي لا يوجد لها إلا شواهد ضئيلة متفرقة، وتستخدم أيضا لإبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها. التراث والمأثورات التراثية بشكلها ومضمونها أصيلة ومتجذرة، غير أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن وبنسب مختلفة، وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري، وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى، وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع.

لا حضارة من دون تراث؛ لأنها ستصير حضارة طفيلية ترتوي من تراث الآخر دون تراثها، شأن الطفيليات التي تتقوت مما تنتجه الأشجار الأخرى، فبمجرد أن تحبس عنها الأشجار قوتها تندثر مهما بلغت طولا وعرضا. بل يجب أن تكون الحضارة أصيلة لا تبعية عندها، مستقلة تملك جذورها العميقة.

والسينما لها أكثر من مستوى في استخدام الموروث الشعبي، المستوى الأول: إعادة إنتاج الموروث الشعبي بشكل تقليدي. والثاني: استخدام المفردات الشعبية للبنية السينمائية، وتتوقف على استخدام الأمثال الشعبية في السيناريو والحوار، أما الثالث والأهم: فهو محاولة البحث عن جوهر روح الموروث الشعبي.

ومنذ البداية، اكتشف السينمائيون العرب أهمية استخدام الموروث الشعبي لتقريب هذا الفن المستورد إلى أذهان الجمهور. ونزع الغربة عنه، كما وجدوا فيه مادة جذابة وجاهزة، سواء من ناحية الشكل أو المضمون (الحكم الشعبية والأغاني والشخصيات، خاصة النمطية منها: الفلاح والصعيدي والبحار وغيرها). ومن الأفلام التي نجحت في توظيف التراث الشعبي «فيلم العزيمة» 1939، من إخراج كمال سليم.

فإلى جانب الأمانة في عرض الحارة وشخصياتها واستيعاب عناصر غير قليلة من المأثور الشعبي، استطاع الفيلم مناقشة الهموم التي كانت تشغل بال المواطن المصري آنذاك. أما فيلم «عزيزة» (1945) من إخراج حسين فوزي فقد اعتمد على

يقدم «بس يا بحر» نموذج الهواجس الأولى للمنطقة في حكاية سينمائية وروائية طويلة مستنبطة من أرض الواقع



المخرج خالد الصديق

الحارة، وكثير من القيم الشعبية التي تحدد نوعية الصراع وأنماط شخصياته، وذلك إضافة إلى طريقة عرضه التي كانت في رأي الباحث عبدالحميد حواس أكثر التصاقًا بالتراث الشعبي؛ لكنه لجأ إلى تهجينها بعناصر من النموذج الغربي (المطارات والعراك الجسدي والمواخير الباريسية وغوانيها)، مما أفقد الفيلم مصداقيته.

وهناك مجموعة أخرى من الأفلام اتخذت من المأثور الشعبي «المواويل» موضوعها الأساسي بشكل مباشر مثل «حسن ونعيمة» (1959)، من إخراج هنري بركات، و«أدهم الشرقاوي» (1964)، من إخراج حسام الدين مصطفى، و«شفيقة ومتولي» (1978)، من إخراج علي بدرخان و«المغنواتي» (1983)، من إخراج سيد عيسى.

وغير هذه الأفلام هناك أيضا «الفتوة» لصلاح أبو سيف، و«الأرض» ليوسف شاهين، و«وقائع سنوات الجمر» للجزائري لاخضر حامينا، و«عرس الجليل» للفلسطيني ميشيل خليفي، و«الهائمون» للتونسي ناصر خمير، و«خربوشة» للمغربي حميد الزوغي، و«بس يا بحر» و«عرس الزين» لـ «خالد الصديق».

يقدّم «بس يا بحر» نموذج الهواجس الأولى للمنطقة، في حكاية سينمائية وروائية طويلة مستنبطة من أرض الواقع، وتسرد خلال 106 دقائق حياة البحر والحب، وقضايا المجتمع بطبقيته وتركيبته، والحاجة الملحّة للتغيير، ويستعيد الفيلم حقبة اقتصادية مهمة وثقافية من عمر المنطقة من خلال إحدى العائلات، كما يلمس المخرج بعدسته ذاكرة البحر من خلال حكاية تؤرخ للموروث الشعبي للمنطقة، وتستعيد مرحلة ما قبل اكتشاف النفط. فيما يجسّد في الجهة الأخرى بمادته السينمائية هذه البداية الأولى للصناعة الفيلمية، ومرحلة التوثيق التي منها بدأت صناعة الأفلام الخليجية، وتدور الحكاية لتصور واحدا من شباب الكويت، شابا كويتيا منعته أسرته من دخول البحر وممارسة مهنة الغوص، بعد تعرّض والده لإعاقة دائمة، بعد أن هاجمته سمكة قرش. لكن حلمه بالزواج من الفتاة التي يحب، ورغبته في أن يكون ثريًّا لكي يتمكّن من الزواج منها، دفعته إلى إقناع والده بخوض التجربة.

وبالفعل يتمكّن من فعل ذلك، ويبدأ رحلته في غياهب البحر، في الوقت الذي يجبر والد الفتاة حبيبته على الزواج من رجل مسن وثري.

كان يوم 27 مارس من العام 1971 هو يوم العرض الأول لفيلم «بس يا بحر»، وفي يوم 18 أبريل من العام ذاته عقدت ندوة في جمعية الفنانين الكويتيين لمناقشة الفيلم، بحضور المخرج و«عبدالرحمن الصالح»، كاتب قصة الفيلم، وأيضًا عدد من ممثلي باكورة الإنتاج السينمائي الروائي في الكويت... وتباينت الآراء، وقبلها كانت قد توالت ردود الفعل.

كتبت مجلة «آخر ساعة»: «الفيلم يعتبر عملًا رائعًا، ليس باعتباره مجرد محاولة أولى للفيلم الكويتي، بل بالقياس إلى أي عمل سينمائي في بلد مارس العمل السينمائي».

وكما لاقى الفيلم الاستحسان تعرض أيضًا لحملة انتقاد شديدة، وأكد المؤرخ الكويتي «سيف مرزوق الشملان» أن الفيلم يسيء إلى البحر، ويشوه الحقائق، وأنه ليس المحاولة الأولى عن الغوص واللؤلؤ، إنما سبقته ثلاث محاولات أعوام 1955 و1961 و1965.

وكان رد فعل خالد الصديق هو أن أخذ الفيلم وطاف به بلدان العالم، وكانت مفاجأة: «حاز الفيلم مجموعة من الجوائز لم أكن أتوقعها، ولم يحصل عليها فيلم من قبل».

وقد وصل عدد الجوائز إلى تسعة مهرجانات عربية وعالمية، كان منها الجائزة الأولى لمهرجان دمشق 1972، وجائزة الشرف في مهرجان قرطاج (إسبانيا) وغيرها، وكان وراء نجاح الفيلم رؤية فنية وفكرية تعدت حدود تسجيل الواقع (كما هو) إلى تفتيت هذا الواقع وإعادة نسجه وصياغته لتقديم تعليق

وعبرة ورأي وتوثيق: توثيق العادات والتقاليد الآخذة في الاندثار، وتأكيد التراث القومي. وكانت فكرة الفيلم تمد بجذورها في واقع المجتمع الكويتي القديم لتصور حياة البحارة وطقوس السفر ومعاناة العيش. وعزف الفيلم بمهارة على أوتار الذاكرة الجميلة ليقدم صورة تراثية حية في وجدان الشعب في إحدى مراحل تاريخه.

وفي العام 1974 بدأ الصديق العمل في فيلمه الثاني «عرس الزين»، عن قصة للأديب السوداني الطيب صالح؛ ليقدم صورة ناجحة عن الحياة في السودان، وليسجل بالصوت والصورة شريحة أخرى من التقاليد العربية، وإنجازا آخر في الموروث الشعبي من خلال قصة «الزين»، الشاب الأسطورة، الذي ولد وهو يضحك، وعاش حياته نصف أبله، ونصف عبقري. تحبه نساء القرية، ويكرهه شبابها. وقد أتاح الفيلم «أن اتبع أسلوبًا محببًا إلى نفسي هو أسلوب خلق المشاهد الدرامية من خلال الفولكلور».

في رواية الطيب الصالح أراد الكاتب أن يقف عند تفسير الأهالي لكل حدث على مستويين : المستوى المادي الزمني، والمستوى الروحاني، وسواء أكانت الشخصيات رئيسية أم ثانوية عديمة الدور فإنها جميعًا تصب في هذا النهر الزاخر بالحياة الذي يحوي خبايا القرية وأسرارها. كما أن الكاتب أثار عادات من صميم القرية السودانية، فحديثه عن الخرابة المسكونة التي دخل لها الزين، وكسرت أسنانه إلا سنين، وكذلك معالجته لمسألة موسى الأعرج الذي كان من الرقيق، وتخلى عنه الوريث فيما بعد، فأصبح ضائعًا وغيرها كثير، فمثل هذه اللقطات هي وضع الإصبع على الجرح، كأن المؤلف ينبه إلى بعض الظواهر والعقائد في المجتمع. لقد أراد الكاتب أن يعبر، من خلال القرية، عن السودان بقبائله المتنافرة، وطبقاته المتصارعة، وموروثاته الشعبية المتنوعة، كأنه يقول لنا: لا سبيل إلا المصالحة. فهذا السودان يضم الزين (بمعنى الجمال)، والنعمة (اسم الفتاة)، والحنين (الرمز الصوفي)، وهي جميعًا تعني الخير.

وفي العام 1981. ترك الصديق الكويت والسودان، وذهب هذه المرة إلى الهند وإيطاليا لينجز فيلمه الثالث «شاهين»، عن إحدى روايات «الأدب الإيطالي».

«بوكاشيو»: أحداث الفيلم تدور في العصور الوسطى، في جو تاريخي «أسطوري»، وبطل الفيلم هو شاهين (الصقر)، الذي يؤدي دورًا مهمًا في أثناء رحلات القوافل العربية التي كانت تمر بمناطق الهند والسند حتى يصلوا إلى الصين. ومن خلال النسيج التاريخي تمتد وتتشابك خيوط قصة عاطفية بين أطراف تفصل بينهما أحداث ومغامرات جسام.

عن تجربته في استخدام الموروث الشعبي في أفلامه الروائية الثلاثة يقول خالد الصديق، في شهادة له بمجلة عالم الفكر الكويتية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت: من خلال «بس يا بحر» أحببت أن أقدم - غير الكفاح المرير لشعب الخليج ضد الطبيعة - زاوية وأسلوبا وفكرا جديدا في المعالجة السينمائية، وذلك بإبراز أو عرض العادات والتقاليد الكويتية، وأحبكها حبكة دراميةً لمصلحة الخط الدرامي (أقصد بذلك أن أوظف العادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجى توظيفا دراميا لمصلحة الخط الروائي للفيلم)، وأظن - إلى حد ما - أن هذه المحاولة قد نجحت. وهذه النقطة هي سبب من أسباب نجاح الفيلم على هذا المستوى. ففي رأيي أنه من خلال دراستنا الجوانب الفولكورية والعادات والتقاليد نجد أن الدافع وراءها دراميا في البداية، عند ظهورها إلى الوجود، وتستمر هكذا مع الأجيال، وفكرت أنه يجب علي أن أعرض هذه الأمور من خلال خط درامي، أي توصيلها دراميا.

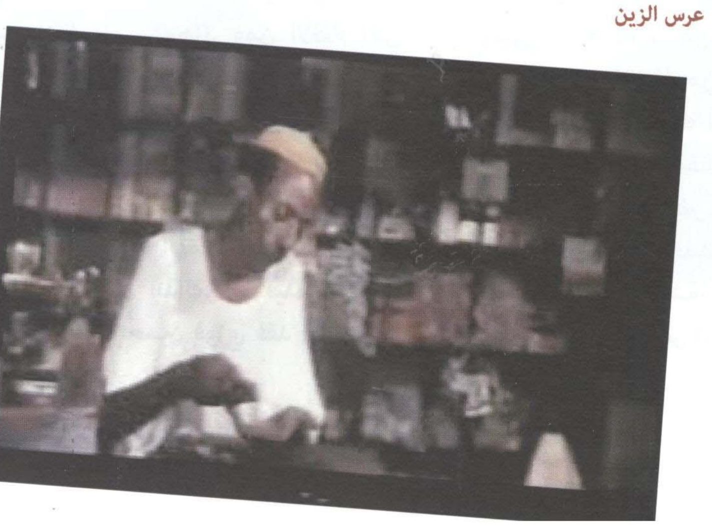
وإبراز وظيفتها الدرامية، فكل الأشكال الفولكلورية الموجودة في الفيلم موظفة دراميا. وكما أن البعض يرى في هذا العمل تناولا أنثروبولوجيا، أظن أن في الإمكان اعتباره صالحا كمرجع سينمائي لدراسة أنثروبولوجية لبيئة الكويت قبل النفط... بعد

بدأ الصدّيق العمل في فيلمه الثاني «عرس الزين» عن قصة السوداني الطيب ليقدم صورة ناجحة عن الحياة في السودان



عرس الزين





«بس يا بحر» ظهرت عدة أفلام عربية عولجت مادتها بنفس الطريقة، يعني الخط الدرامي فيها مطعم بالعادات والتقاليد، وأذكر هنا «عزيزة» (الفيلم التونسي لعبداللطيف بن عمار)، و«عرس الجليل» (للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي).

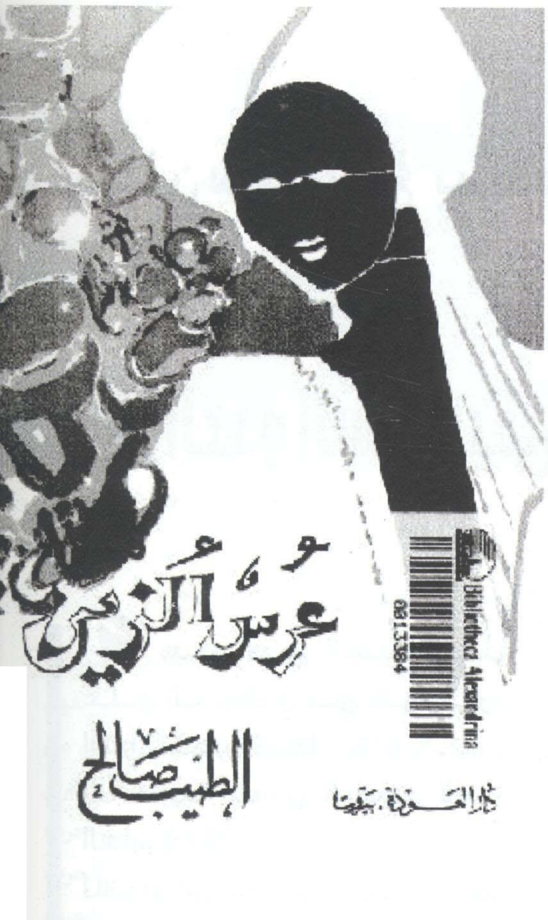
أما من ناحية فيلم «عرس الزين»! ومحتوياته الأنثروبولوجية والعادات والتقاليد المحلية الموجودة فيه (يواصل الصديق شهادته)، فأنا اليوم أنظر إليها كأنها جاءت إلى حد ما مكثفة، وذلك يرجع إلى أنني قد أكون انجرفت مع جمالها، أما «شاهين» فهو مقتبس من إحدى قصص الأديب الإيطالي بوكاتشيو بعنوان ديكاميرون (القصة التاسعة المسردة في اليوم الخامس). وأنا عملت لها الاقتباس، وكتبت هذا السيناريو بشكل فيلم روائي طويل مع كاتب سيناريو من إنجلترا هو جون هاوليت. وأيضا في هذه الرواية القصيرة، بل القصيرة جدا (عبارة عن سبع صفحات فقط)، حاولت من خلالها أن أقدم رحلات القوافل العربية من شبة الجزيرة العربية في العصور الوسطى في مسيرتها على «طريق الحرير» Silk Route. وبذلك أبين دورنا الريادي في نقل الحضارات من العالم الشرقي إلى العالم الغربي، وأيضا هذه العملية جاءت بعد إلحاح وتكرار الأسئلة التي طرحت علي عن ماضي الجزيرة العربية وحضارتها. ورأيت أن من واجبي أن أقدم شيئا أبيِّن فيه أهمية حضارتنا وتاريخنا؛ فجاءت الفرصة لكي أقدم هذا العمل من خلال العرض الذي جاءني مع الإيطاليين لعمل هذا الفيلم.

ويؤكد الصديق: «لقد حاولت في هذه الأفلام الثلاثة، بتنوع بيئاتها الدرامية، تقديم عمل جاد مختلف عن السينما التجارية الهابطة، وفي الوقت نفسه سعيت في هذه الأعمال إلى أن أبيِّن الأبعاد التاريخية والحضارية لنا. فبالطبع هذه الأعمال لها أبعادها، وترتبط بروح البيئة والمكان والزمان. وفي حديث آخر له لجريدة «الراي الأردنية»، أجراه ناجح حسن بتاريخ 14 يونيو 2013. يقول الصديق: في «بس يا بحر» أقدم إيقاع الحياة وصخبها في مجتمع يعيش في بلد صغير مثل الكويت، بعيدا عما هو مألوف في الوقت الراهن من صورة نمطية جاهزة لدى الآخرين بأن الكويت مجتمع رفاهية ومال ومكيفات في الصحراء. وتوجهت أساسا صوب العائلة الكويتية وعلاقة الأجيال، بين الأب وابنه، وما يتعلق بقضايا المرأة ونزعتها إلى التحرر من أطواق تكبل مصيرها واختيارها، من دون أن أقحم ذلك بخطاب زاعق، بل تركت كل شيء وفق طقوس الذهاب إلى الصيد أو الأعراس ومواقف الحزن والفقد.

أما بصدد الرقابة وأحكامها التي تخضع الأعمال لها، فقد ظلت بعيدة عن تفكيري، لأنني كنت أحس بأنني أشتغل على أشياء عاشها جيل عائلتي ومحيطي الاجتماعي بصدق وأمانة، كما أن



الطيب صالح



الخطاب السياسي - وهو أكثر ما يستوقف الرقيب - كان بعيدا عن ذهني، لذا صورت الفيلم من دون أن أحسب له أي حساب. ولئن كنت على اقتناع بأن العمل وظروفه ومرحلته التاريخية قد تصدم بعض الناس، فإنني كنت أعلق آمالا عريضة على السماح بعرضه بوصفه احتفالية لأول فيلم ليس في الكويت فقط، بل في منطقة الخليج العربي.

وعن تجربته في «عرس الزين» يواصل القول: «أنا إنسان ملتزم بالواقع على الرغم من تعدد البيئات، المرة الأولى في بيئة محلية كويتية، والثانية ها نحن في السودان، والثالثة التي أعمل عليها بيئة إنسانية كونية. عقب النجاح والجدل اللذين أثارهما «بس يا بحر»، قررت أن أقدم الفيلم الثاني تحت عنوان «واو»، والذي أوقفته الرقابة بعد قراءة نصه، وهو ما أصابني بالإحباط، خصوصا أن أصداء نجاح فيلم «بس يا بحر» مازالت تتتالى.

ثم أخذت أبحث بين القصص والروايات التي أحرص على متابعتها، إلى أن عثرت على قصة «عرس الزين» للكاتب السوداني الطيب صالح، وأكثر ما لفتني فيها أجواؤها، وتناولها سلطة الأب والفهم الساذج للدين لدى الناس البسطاء. بدأت أعمل على كتابة السيناريو، وقمت بتطوير شخصيات الرواية ومعالجتها لتتلاءم مع لغة السينما.

في «عرس الزين» عملت بحب ومعايشة وافتتان بالبيئة والمكان والناس هناك، حيث أمضيت فترة ليست بالقصيرة، وبرغم كل العوائق والصعوبات والتحديات جاءت النتيجة مثل سابقتها: إعجاب النقاد والجمهور وتقديرهم.

إن ما يؤخذ على الأفلام المرتبطة بالتراث عمومًا هو طريقة استخدامها لمفرداته. ويتمثل فشل معظمها في توظيف هذا التراث لتقديم ما يعين المشاهد على فهم حياته المعاصرة وحل مشاكلها. ومن ثم تفتقر إلى الربط الحيوي بين الأصالة والمعاصرة مما يجردها من قيمتها، بل ويجعلها في أحيان كثيرة أقرب إلى القيود التي تؤدي إلى الجمود.

والأصالة في هذه الأفلام لا تعني مجرد الارتباط بالماضي التراثي. لأن الماضي وحده إذا لم يكن معاصرًا فهو جثة هامدة لا نفع فيها. وإذا نظرنا إلى تجربة السينما العربية - في عمومها - من خلال هذه النظرة نجد أن أهم أفلامها وأكثرها قيمة هي ما يتحقق فيها هذا المعنى. وهذا يجعلنا نشيد بالأعمال الضئيلة - ومنها أعمال خالد الصديق- تلك التي استطاعت أن تقدم حلولًا تمثل نماذج رائدة لتوظيف التراث والارتباط بالموروث الشعبي.

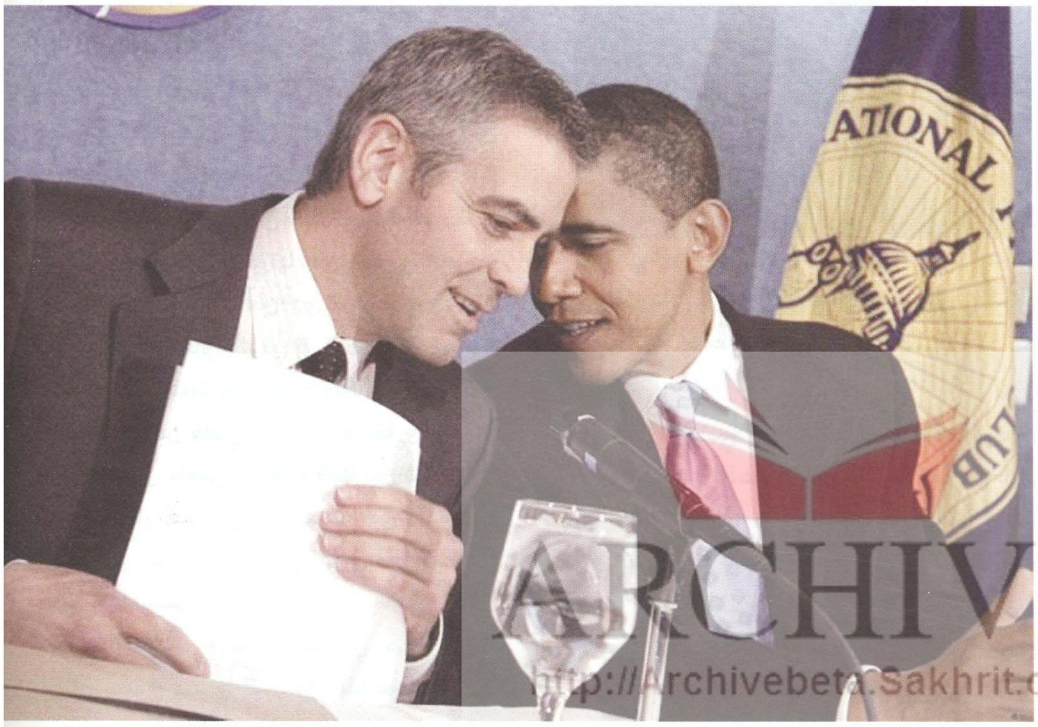
وهذه الأفلام التي تحرص على الارتباط بالتراث الشعبي، في مجملها، تكشف عن مظاهر التنوع في حياة الإنسان العربي داخل القطر الواحد بين بيئاته المختلفة الريفية، والحضرية، والبدوية، كما تكشف عن قدر من التنوع بين الأقطار وبعضها، وإن جاء ذلك بطريق غير مباشر، وهذه الأفلام وهذه السينما في كل الأحوال تقترب من التعبير عن هويتنا القومية. وهو مطلب ضمن مطالب كثيرة أخرى نتمنى أن تتحقق على يد السينما في بلاد العرب.

ستيفن سبيلبيرغ يستعد لطرح فيلمه (جاسوس مجهول) في الحرب الباردة

عودة العدو السوفييتي إلى هوليوود.. إفلاس فني أم حرب أيديولوجية؟

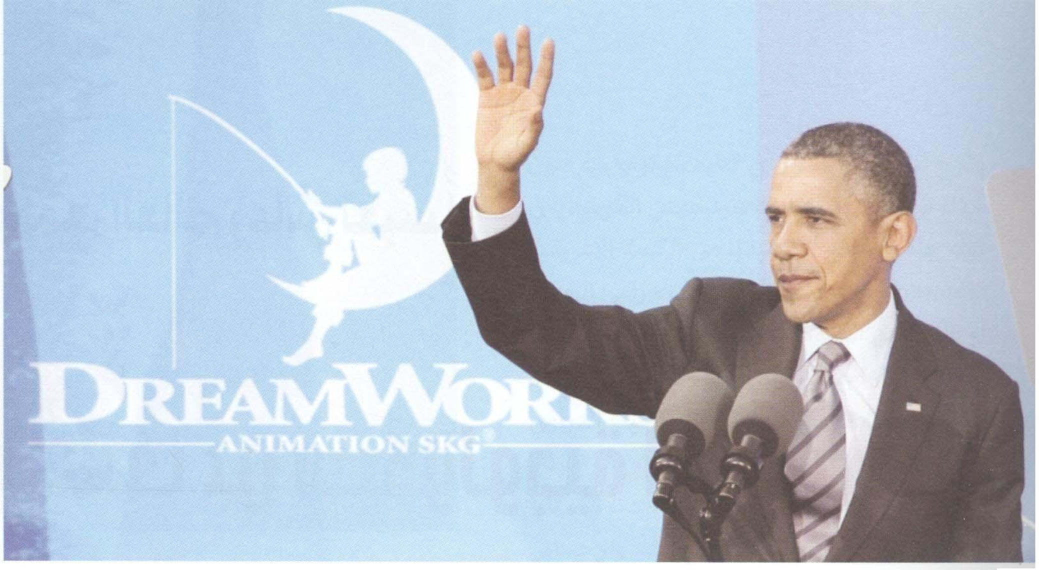
هذه هي السنة الثالثة على التوالي في هوليوود التي تتكرر فيها ظاهرة تبدو لنا غريبة بعض الشيء، فمنذ العام 2013، ونحن نشهد عودة للاتحاد السوفييتي السابق؛ بعد سقوطه وتفككه وانحلاله، ليصبح من جديد هو العدو والقبيح والشرير في عدد كبير من الأفلام.
ويحتار المرء؛ هل هو مجرد إفلاس فني في ابتداع أعداء جدد، حتى تعود هوليوود «فلاش باك» على نفسها؛ فتعيد ثيمة كانت عزيزة على قلبها طوال فترة الحرب الباردة: ثيمة الاتحاد السوفييتي بوصفه «قوى الشر»؟! أم هو شيء آخر غير الإفلاس؟!
ما يرجح أنه «شيء آخر» غير الإفلاس، أن الأمر لو كان أمر إفلاس، وبحث في الدفاتر القديمة عن عدو قوي، لحرص صناع هوليوود على تمويه هذا الإفلاس، ودفع تهمة الكسل الفني، بنوع من التحديث والتطوير والمواكبة، فيصبح العدو هو «روسيا» الحاضرة، بدلا من «الاتحاد السوفييتي» السابق، ولوفرت هوليوود بذلك ميزانيات ضخمة في تصميم وبناء ديكورات وإكسسوارات وأزياء عقود سابقة!

محمد الفقي
كاتب - مصر



أوباما وجورج كلوني

لماذا إذن الإصرار على أن يكون «العدو» هو «الاتحاد السوفييتي» بالذات، وليس روسيا؟! ما الذي تريد هوليوود أن توصله إلى المشاهدين في أنحاء العالم، والذي يتوافر في الاتحاد السوفييتي السابق، وينقص روسيا الحالية؟!
إنه «الأيديولوجيا»، بكل بساطة وبصريح العبارة.
إن إصرار هوليوود، في الفترة الأخيرة، على العودة إلى اعتبار الاتحاد السوفييتي السابق هو العدو، لا يمكن أن نقرأه إلا باعتباره نوعا من إيقاظ مشاعر الكراهية في نفوس المشاهدين في أمريكا والغرب، باستدعاء العدو الشيوعي السابق، وتجييش المشاعر ضده، وصبها على رأس وريثه: روسيا الحالية؛ خصوصا بعد تخلي روسيا رسميا عن الأيديولوجية الشيوعية، ودخولها حلبة التنافس مع أمريكا في نفس لعبتها: لعبة الصراع على المصالح الاقتصادية. إن الأمر أشبه بنوع من ضرب أحد المنافسين للمنافس الآخر تحت الحزام، بتذكير المشاهدين بماضي أسلافه «الأسود»، للفت النظر بعيدا عن الخيبات الثقيلة التي يتلقاها الأول من الثاني أثناء المباراة!
هل يمكن أن نلفت النظر هنا إلى أن هذه العودة الهوليوودية لاعتبار«الاتحاد السوفييتي» هو العدو، قد ترافقت مع الضجة التي أثارها هروب (إدوارد سنودن)؛ مستشار الـ CIA السابق إلى روسيا، وطلبه لحق اللجوء السياسي إليها، ثم موافقة روسيا على منحه إياه، بعد أن قام بتسريب وثائق سرية وخطيرة تتعلق بطرق تجسس الـ CIA، وتنصتها على هواتف قادة العالم، حتى القادة الغربيين منهم!
الإدارة الأمريكية وهوليوود صورتان منعكستان لنفس الجوهر، إحداهما صورة مضغوطة للأخرى، ولنترك لفطنة القارئ أن تُحدد الأصل من الصورة وفقا لحسه الساخر! فطبول هوليوود تُقرع حسب رقص الإدارة الأمريكية، أم أن رقص الإدارة الأمريكية هو الذي يُحدد إيقاع طبول هوليوود؟ مقولة العملة الواحدة ذات الوجهين هذه، تنتمي



أوباما ووراءه شعار واحدة من أهم شركات الأفلام في هوليوود



أرنولد شوارزينيغر وجورج بوش الأب

للحقائق أكثر من انتمائها إلى مجال السخرية والكنايات والتشبيهات، فالمُتابع البصير يعلم مدى التشابه في الآليات التي تعمل وفقا لها كل من الإدارة الأمريكية وهوليوود، ومدى التشابه في نوعية وخلفيات رجالات المال والأعمال المتحكمين في توجيه كل منهما، فضلا عن تشابه المصالح لكلتيهما، وتطابق أهدافهما، منذ نشأة هوليوود؛ ومنذ أن وقف مؤسس شركة مترو غولدوين ماير (لويس ماير)، بثقله وراء مرشح الحزب اليميني الجمهوري (هربرت هوفر)، في نهاية العشرينيات من القرن الماضي، ليفوز في الانتخابات الرئاسية، ويصبح الرئيس رقم 31 للولايات المتحدة الأمريكية.

لم يكن وجود نجوم هوليوود في الإدارة الأمريكية أمرا غريبا في يوم من الأيام، ولم يكن رونالد ريغان استثناء فريدا، بل كان التجسيد الحي على الترابط العضوي بين المجالين، للدرجة التي يمكن أن تُصحح فيها إحدى القوتين القوة الأخرى، إذا ما شعرت بأنها قد خرجت عن المسار، أو حين تلمس إحداهما تقاعسا أو تخاذلا لدى الأخرى، فتسارع إلى التنبيه والتحذير والحث، كما سبق أن استعدت هوليوود الإدارة الأمريكية على النازيين، حتى قبل أن يُعلن أيزنهاور دخول أمريكا الحرب رسميا إلى جانب الحلفاء، وكما استعدتها من قبل على اليابانيين، والسوفييت، والكوبيين، والصينيين، والعرب... والقائمة طويلة.

من الناحية الأخرى، مايزال ماثلا في الأذهان إسراع الرئيس باراك أوباما أخيرا إلى لوم (شركة سوني للترفيه)، عندما أعلنت تأجيل طرح فيلم (المقابلة)، خوفا من تهديدات القيادة السياسية في كوريا الشمالية، بل وسعت الإدارة الأمريكية بنفسها وبنفوذها، لدى دور العرض السينمائي المستقلة، حتى تقبل عرض الفيلم، بعد أن تحججت (سوني) بأن قرار التأجيل هو قرار شركات دور العرض لا قرارها هي.

ما يلاحظه المراقبون السياسيون والاقتصاديون حاليا، هو عودة الحرب الباردة بين أمريكا وروسيا، لكن الحرب هذه المرة، ليست حربا أيديولوجية، ليست -كما كان في السابق- حرب الرأسمالية والقيم الحرة ضد الشيوعية والحكم الشمولي، بل هي حرب اقتصادية في الأساس، حتى الصراعات حول مناطق النفوذ في العالم، هي لتحقيق أهداف اقتصادية في نهاية المطاف. وما يبدو واضحا للعيان، خلال الثلاث سنوات الماضية، هو تحقيق روسيا للكثير من النجاحات في مجال التنافس الاقتصادي مع أمريكا، ليس فقط في صادرات المنتجات الزراعية والصناعية والاستهلاكية، بل وفي أشد المجالات حساسية بالنسبة للغرب؛ مبيعات الأسلحة والصناعات العسكرية. ومن هنا نفهم أن العقوبات الاقتصادية على روسيا (والتي من ضمنها لعبة تخفيض أسعار النفط العالمية للإضرار بالمدخولات الروسية)، يرافقها ويواكبها حرب باردة إعلامية، تتمثل في محاولة دوزنة آلة الحرب الاقتصادية الحالية، على الألحان القديمة للحرب الأيديولوجية على العدو الشيوعي السابق.

ومن هنا لن يكون غريبا، أن يُعلن المخرج الأمريكي ستيفن سبيلبيرغ، عن طرح فيلمه الجديد، من نفس المنطلق الهوليوودي الذي يبعث الاتحاد السوفييتي «الشيوعي» إلى الحياة من جديد بوصفه هو العدو. فيلم سبيلبيرغ من المُقرر أن يتم طرحه في دور العرض في شهر أكتوبر من العام الحالي 2015، ويحمل عنوان: «جاسوس مجهول في الحرب الباردة» (Spy War Cold Untitled Thriller)، وشارك في كتابته، المخرجان الكبيران الأخوان إيثان وجويل كوين، ويلعب بطولته الممثل توم هانكس، في دور محام أمريكي يتم تجنيده من قبل الـ CIA ، خلال الحرب الباردة بين أمريكا والاتحاد السوفييتي، من أجل مساعدة في تحرير طيار أمريكي تحتجزه السلطات الأمنية السوفييتة... الشيوعية!



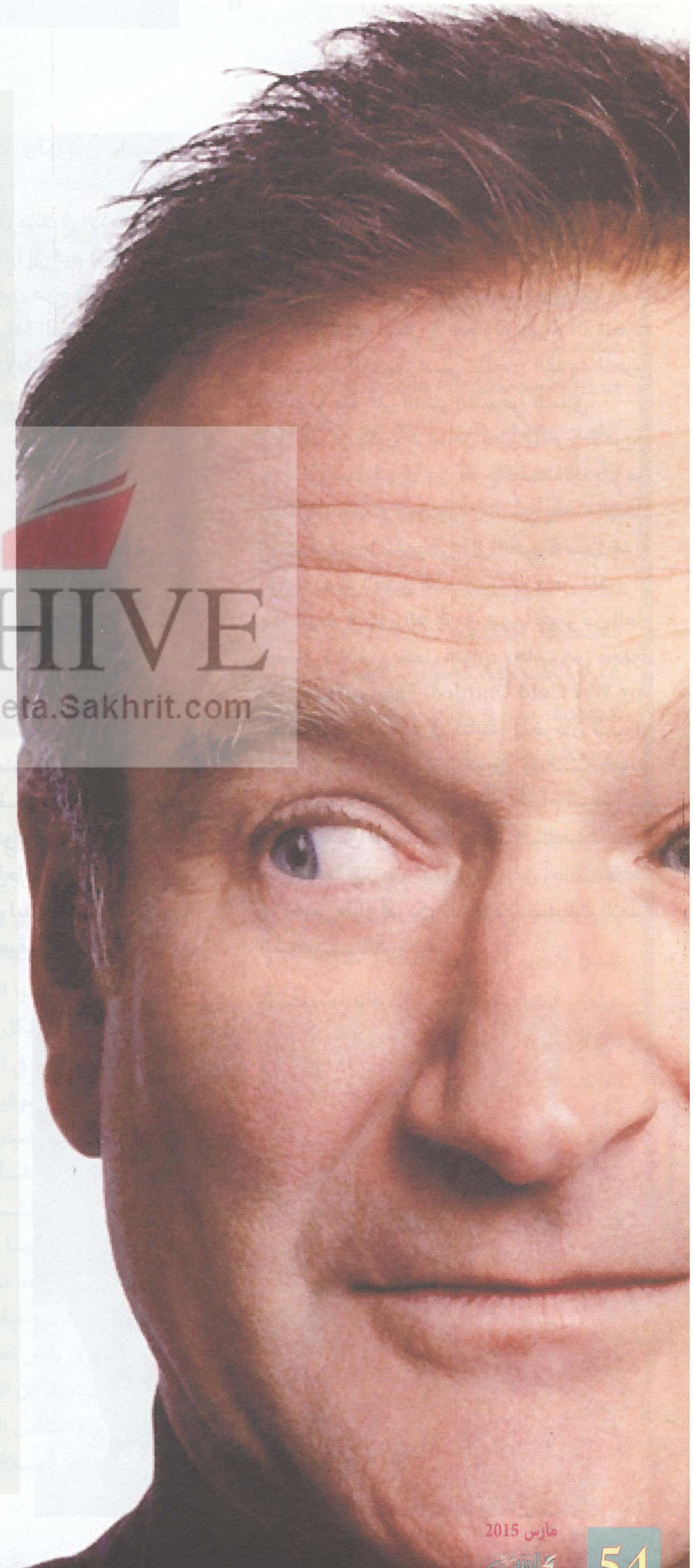
ة خيرية لاجتماع مجموعة هوليوود ضد النازية للضغط على الإدارة الأمريكية لدخول الحرب العالمية الثانية



نيكسون وكيسنجر يقابلان النجم جون واين

أضحك العالم وعاش تعيساً

انتحار روبن ويليامز يكشف عن سيكولوجية الكوميديين



أن ترى إنسانا يضفي البهجة والسعادة على كل من حوله يجعلك تعتقد أنه شخص غير عادي، يعيش مع الفكاهة والكوميديا طوال الوقت ولا تتوقع للحظة انه يعيش حياة تعيسة بائسة فاقد الأمل في كل الأشياء من حوله، ومع ذلك قادر على رسم البسمة على وجوه الآخرين، وفي الوقت ذاته عاجز عن الإحساس بالبهجة والمتعة، هكذا عاش أغلب الكوميديين.

ولد روبن مكلوريم ويليامز في 21 يوليو 1951 في شيكاغو، وهو من أبرز الممثلين الكوميديين، حصل على كثير من الجوائز كان من أهمها الأوسكار عام 1998 عن فيلمه Good will hunting، وانتحر في 11 أغسطس 2014 متأثرا بحالة من الاكتئاب الشديد.

ذكر نائب رئيس دائرة الطب الشرعي في مارين أن الممثل الذي قضى بعمر ٦٣ سنة وترك مطلقتين وزوجة و٣ أبناء «كان في منزله وحيدا حين العثور عليه مشنوقا» مشيرا إلى أن سكينا تركت أثرا بسيطا من الجروح في معصمه.

هناك قصة تروى عن رجل فرنسي ذهب إلى أحد الأطباء النفسيين، وهو في حالة من الكرب الشديد وقال له: «دكتور إنني أعاني من حالة مفزعة من التعاسة والاكتئاب، هل يمكنك أن تصف لي بعض الأقراص، أو أي شيء يمكنه أن يساعدني في التغلب على هذه الحالة؟ فأجاب الطبيب النفسي قائلا: أنت لا تحتاج إلى أقراص، اذهب وشاهد «جروك» (المهرج الشهير) إنه سيبهجك ويجعلك تشعر بالتحسن. فأجاب الرجل التعس «يا دكتور، أنا جروك».

على الرغم من أن ممثلي الكوميديا يجعلون الآخرين يضحكون فإنهم أنفسهم غالبا ما يكونون غير سعداء (إنهم غالبا ما يشعرون بالوحدة والانعزال والعجز عن رؤية الجانب الطريف (المضحك) من حالتهم الخاصة، ولهذا سوف نعرض في هذه المقالة لطبيعة الكوميديا ومكوناتها وسيكولوجية الكوميديين.

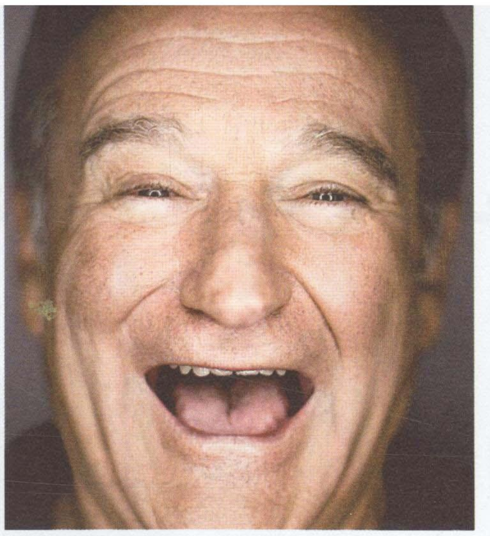
وائل يوسف

مدرس مساعد علم النفس - أكاديمية الفنون - القاهرة

يشرح لنا جلين ويلسون في كتابه سيكولوجية فنون الأداء ترجمة شاكر عبد الحميد معنى الكوميديا في قوله جاء مصطلح الكوميديا من الكلمة الاغريقية Komoidia التي تشير إلى الشكل الدرامي الجذل، أو الخالي من الهموم الذي تطور تاريخيا على نحو مواز مع التراجيديا، وكان هذا الشكل في العادة يبدأ عفو الخاطر وكثيرا ما سخر من زميله الدرامي الآخر (التراجيديا). مازال ذلك التميز بين التراجيديا والكوميديا قائما حتى اليوم، فالتراجيديا تستثير الانفعالات القوية العميقة كتوقع الشر والإحساس بالكرب أو الألم المبرح والشعور بالرعب بينما تركز الكوميديا على اللهو والمرح والارتباك أو التشوش. وتعالج التراجيديا الاحداث الكئيبة والمأساوية كالموت والقسوة بينما تعالج الكوميديا أحداث الحياة السعيدة كالحب الرومانسي والزواج والتفوق بالحيلة على الآخرين، أما عن الفكاهة فيمكننا أن نقول إنها تنشأ من مزيج من الدفء والأمن، من ناحية، والعداوة أو الخوف من ناحية. إن الفكاهة تمزج بين الميل إلى الاسترضاء (الابتسام) وبين السيطرة (الضحك). وقد كشفت الدراسات الارتقائية عن أن الأطفال يضحكون عندما تظهر الهاديات أو العلامات الدالة على القلق على نحو شديد القرب من الهاديات الدالة على الأمن. وهكذا، فإن الفكاهة تتطلب كلا من استثارة التوترات، وخفضها أو التحرر منها.

الفكاهة والضحك والسعادة

نحن نعرف أن الضغوط النفسية يمكنها أن تخلق حالة فسيولوجية غير صحيحة، فهي تعمل على زيادة التوتر العضلي، وزيادة ضغط الدم، وتسبب ضعفا في جهاز المناعة. لقد وجدت دراسات حديثة أنه قد حدثت زيادة في تركيز بعض الأجسام المضادة في لعاب بعض الأفراد الذين كانوا يشاهدون بعض الأفلام والمسلسلات والبرامج الكوميدية، وأن هذه الأجسام معروف عنها أنها تحمي الجسم في مواجهة الإصابة أو العدوى التي تحدث للأجهزة التنفسية والمعوية. كذلك لاحظت بحوث أخرى أن تركيز هرمون (Imunoglobulin) (IGA).

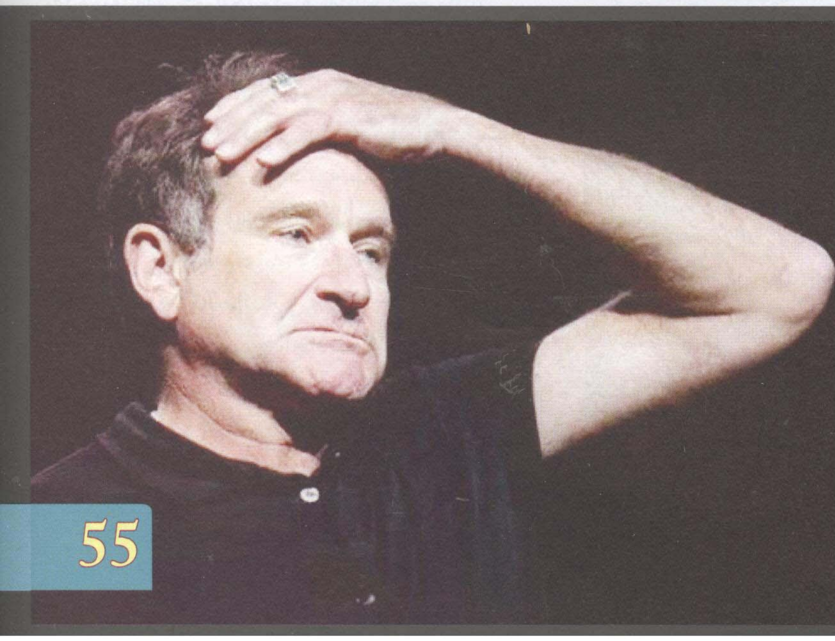


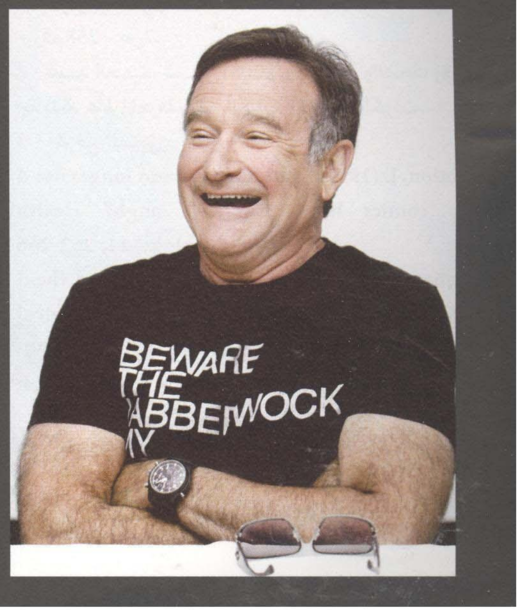
وهو بروتين للمناعة موجود في الدم، كان أعلى لدى الأفراد الذين يستعينون بالفكاهة والضحك كأسلوب لمواجهة الضغوط اليومية والأزمات النفسية، كذلك أظهرت عدة دراسات حديثة أن هناك تغيرات فسيولوجية إيجابية تصاحب لجوء الإنسان إلى الفكاهة والضحك كأسلوب لمواجهة الأزمات والضغوط النفسية، فالضحك يعمل على خفض الشعور بالألم، وكذلك خفض احتمالات التعرض لأمراض القلب من خلال توسيعه للشعب والشرايين المتصلة بالقلب، وزيادة وصول الأوكسجين إليها، كما يعمل على تحسين حالة المرضى بشكل عام، وبسبب حدوث تنفس واضح وسريع خلال الضحك، تكون هناك زيادة في استنشاق الأوكسجين وإفرازه. وفي نشاط الجهاز التنفسي بشكل عام. وان أثر ذلك في الجسم يعادل الاستجابات الصحية الايجابية للجري ذاته. وأنه يساعد على إنتاج مادة الاندروفينات في المخ، وهي مادة تماثل الأفيون ومشتقاته من حيث التأثير، فتخفض الشعور بالألم، وترفع الشعور بالمتعة، وتمارس تأثيرها في مراكز الألم ومساراته في المخ، فتخفض الشعور بالألم إذا كان موجودا، أما إذا لم يكن الألم موجودا فإن تأثيرها يكون مضاعفا، وقد يصل إلى حد الانتشاء، ويرفع مستوى إنتاج هرمون الأدرينالين الذي يواجه الإنسان من خلال الأزمات والمشكلات الجسمية والنفسية، وقد وجد أن هذه التغيرات الجسمية المصاحبة للضحك لها تأثيراتها النفسية المهمة أيضا حيث تحدث تحسنا في الذاكرة والتعليم والإبداع وتزايدا في النشاطات التفاعلية لنصفي المخ الأيمن والأيسر لدى كثير من الأسوياء والمرضى مع تزايد ضحكتهم من القلب. كذلك ينخفض التوتر الناجم عن الخوف والقلق والحزن والغضب عندما نضحك.

ومن طرائف الضحك «عدوى الضحك» وهي حدثت عام 1962 في تنجانيقا (المعروفة الآن باسم تنزانيا). ففي مدرسة دينية للبنات اللاتي تراوحت أعمارهن بين 18-12 سنة، وفي قرية كاشاشا قرب بحيرة فكتوريا. وفي 30 يناير من ذلك العام، انطلقت ثلاث فتيات في الضحك. وانتشرت أعراض عدوى الضحك التي يصاحبها البكاء. والهياج الحركي حتى وصلت العدوى إلى 95 طالبة، ثم إلى 159 طالبة. مما اضطر المدرسة إلى أن تغلق أبوابها في 18 مارس من العام نفسه. ثم فتحت المدرسة أبوابها في 21 مايو. لكنها أغلقت ثانية بعد أن أصيبت 57 طالبة بالعدوى. كانت النوبة الفردية للضحك تستمر من دقائق إلى ساعات قليلة. وتحدث من مرة إلى أربع مرات لدى الطالبات. وفي عدد قليل من الحالات استمرت نحو ستة عشر يوما. ولم يكن للضحك تأثيرات ضارة كبيرة على الفتيات، لكنهن كن بالطبع غير قادرات على متابعة دروسهن لأسابيع عدة بعد حدوث النوبة. وبعد أن أغلقت المدرسة أبوابها استمر الضحك، وانتشر لدى فتيات أخريات من خارج المدرسة وداخل القرية. وقد تأثر بهذه العدوى 217 من المراهقين من الجنسين، ومن تلاميذ المدارس الابتدائية. ثم انتشرت الظاهرة بعد ذلك إلى مدارس أخرى وصل عددها إلى أكثر من 14 مدرسة. ووصل عدد المتأثرين بها إلى أكثر من ألف شخص بعضهم كان من إخوان طالبات هذه المدرسة وأخواتهن وأقاربهن. قيل أن السبب سيكولوجي يتمثل في وجود حالة هستيرية حادة أدت إلى انتشار هذه العدوى في تلك المدارس والقرى.

سيكولوجية الكوميديان

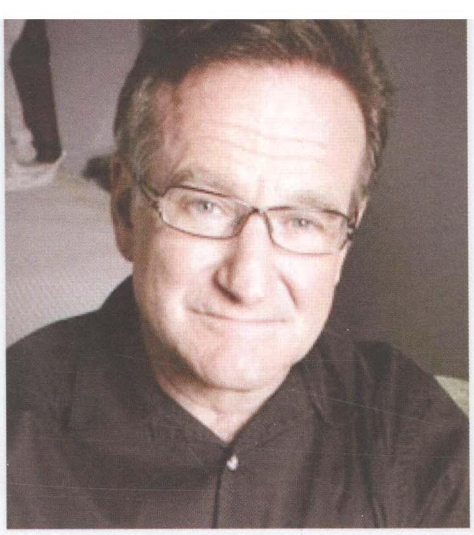
يوضح جلين ويلسون في كتابه سيكولوجية فنون الأداء ترجمة شاكر عبد الحميد أن صورة المهرج الحزين هي صورة متكررة في التاريخ والأدب كما





في حالات بيرو، وريجوليتو والبلياتشو، وجال بوينت، وهناك أمثلة عدة شبيهة بذلك بين ممثلي الكوميديا الحديثين المعاصرين، ويعتبر «سبايك ميليجان» حالة شهيرة في هذا السياق، لقد كان يعاني من حالة من الهوس (الاكتئاب) وقد تطلب منه هذه الحالة أن يلجأ إلى العلاج الطبي على نحو متقطع ومن الواضح أن توني هانكوك قد انتحر في غرفة بأحد الفنادق في أستراليا بعد سنوات من التعاطي للكحوليات والاكتئاب، ويعتقد كذلك أن «ليني بروس» و«جون بيلوشي» قد قتلا نفسيهما على نحو متعمد، وفي أثناء محاكمته بتهمة التهرب من دفع الضرائب كان «كين دود» يبدو حزينا، رجلا بائسا في حياته الخاصة فقد كان يختزن مبالغ كبيرة من المال في العلبة Attic، ليثبت فقط لنفسه أنه نجم وقد سعى «وودي آلان وجورن كليز» من أجل العلاج النفسي، وقد كان لديهما منظور مقبض إلى حد ما عن العالم خاصة عندما لا يتسم أداؤهما في حرفتهما بالطرافة أو الظرف.

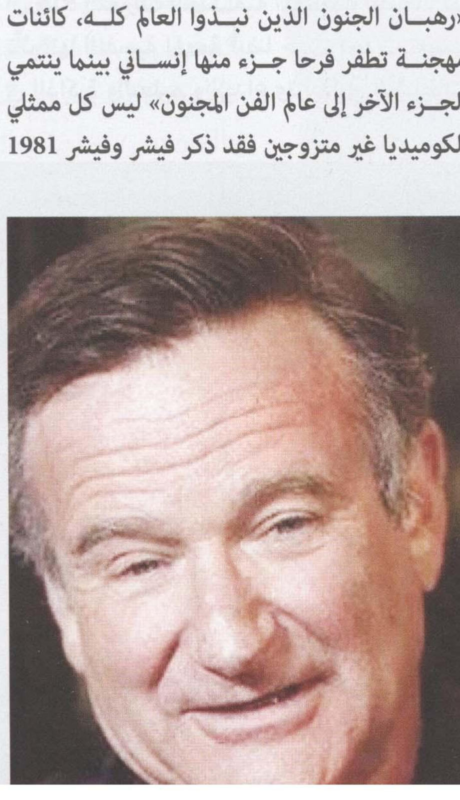
وقد وجد روتن Rotton 1992 أن المرفهين Entertainers كمجموعة يموتون في عمر مبكر، مقارنة بمجموعات من حرف أخرى قابلة لإجراء مقارنات معها. لكن هذه النتيجة لم تكن قاصرة على ممثلي الكوميديا فقط، كما لم يكن ممكنا التأكد مما إذا كان الضغط النفسي أو الانتحار له صلة بهذا الموت المبكر للمرفهين. ولعل أفضل دليل على وجود الاضطراب النفسي لدى ممثلي الفكاهة Humorists، هو ما ذكر في التقرير العلمي الذي كتبه يانوس Yanus 1975 وجاء فيه أن 85% من عينته، التي تكونت أساسا من ممثلي الكوميديا الذكور، قد لجأوا إلى العلاج النفسي في وقت ما من حياتهم. وعلى الرغم من أنه لم يذكر لنا أي أرقام موازية خاصة بعينات ضابطة من مهن أخرى، فإن هذه النسبة هي عالية من دون شك، إذا كان علينا أن نقبل، مؤقتا للحظة، ما يقال من أن العديد من ممثلي الكوميديا (وليس كلهم يقينا) معرضون للاكتئاب، فهل هناك أي مشقات أو ضغوط نفسية خاصة داخل هذه المهنة يمكنها أن تكون مسؤولة عن هذا التعرض للاكتئاب؟ يمكننا أن نخمن أن تلك المحاولات الخاصة منهم للحفاظ على المادة التي يقدمونها واستمرارها متصفة بالطزاجة والتأثير، وكذلك محاولة أن يتسموا بالطرافة والمرح طيلة أوقات النهار والليل استجابة لتوقع الجمهور العام منهم، من الممكن أن يؤدي إلى ظهور أسلوب حياة ضاغط، وربما كان الأكثر أهمية هنا هو أن نشير إلى أن ممثلي الكوميديا غالبا ما يستثمرون على نحو واضح جوانب الغرابة، وكذلك العيوب المميزة الخاصة بهم (كالبدانة في حالة أوليفر هاردي Oliver Hardy وعدم الجاذبية في حالة «وودي آلان» والبخل في حالة جاك بيني Jack Penny وغموض النوع الجنسي (هل هو ذكر أم أنثى؟)



في حالة فرانكي هاورد Frankie Howard)، فإذا كان على ممثلي الكوميديا هؤلاء أن يستدخلوا (يضعوا بداخلهم) هذه السمات التي يستخدمونها في سخريتهم ويمعنوا النظر فيها، فإن اعتبارهم بذاتهم قد يكون معرضا للخطر.

هناك صلة أخرى محتملة بين الاكتئاب والكوميديا، وتتمثل هذه الصلة في أن هؤلاء الناس الذين يكونون غير سعداء لأنهم يبدأون عملهم من دون انجذاب قوي نحو الدور الخاص بالمهرج، مثلا، يتحولون إلى أشخاص فكهين أو ظرفاء كآلية مناسبة لمواجهة اكتئابهم الخاص، كما أنهم يستخدمون هذه الآلية لجعل الآخرين يضحكون، كتطوير ثانوي لهذه الآلية. وقد كان هذا الفرض الذي فحصه فيشر وفيشر 1981. فقاما بدراسة خاصة على ممثلي الكوميديا في محاولة لاكتشاف ما الذي يدفعهم نحو «التهريج أو المزاح الذي يدور حول أنفسهم». وقد كانت النتيجة التي توصلا إليها هي أن ممثلي الكوميديا كانوا معنيين «بإنكار التهديد» لمصلحتهم أو حسابهم الخاص أساسا، حيث يتم العزل الخاص للخيوط ليحظى الآخرون أيضا بالمساعدة في مواجهة كوارث حياتهم.

لقد صور «توماس مان» بالتفصيل في روايته «اعترافات فليكس كرول Confession of Flex Krull»، حالة الاغتراب التي يعيشها كبار المهرجين «رهبان الجنون الذين نبذوا العالم كله، كائنات مهجنة تطفر فرحا جزء منها إنساني بينما ينتمي الجزء الآخر إلى عالم الفن المجنون» ليس كل ممثلي الكوميديا غير متزوجين فقد ذكر فيشر وفيشر 1981



أن 75% من العينة التي درساها كانوا متزوجين وأن 20% منهم كانوا مطلقين. لقد تزوج «وودي آلان» و«جون كليز» مرات عدة، كما يظهر قدر معين من مصادر عذابهم الخاص في أعمالهم، فالموضوع الرئيسي المتكرر في أعمال «آلان» يدور حول «شليمل Schlemeil» غير الجذاب من الناحية الجسمية الذي يسعى جاهدا لاجتذاب اهتمام النساء من خلال دهائه الخاص (وهو ما نجح آلان في أن يقوم به فعلا في حياته الفعلية)، أما كليز فقد صور على نحو متكرر شخصية رجل إنجليزي متزمت ومتسلط معاق بفعل اهتمامه البالغ بأن يكون محترما لكنه يضمر رغبة عميقة في أن يتحرر من قيوده هذه (وأن يصبح أمريكيا أو إيطاليا) ويطلق العنان لرغباته الجنسية البوهيمية (المتحررة من القواعد والاعراف الاجتماعية) - نقلا عن شاكر عبد الحميد - وفي رأيي الخاص ان الكوميديين يعيشون حياة ضاغطة فهم يحاولون بشكل مستمر إظهار حالة من الفرح والبهجة للمتلقين وغالبا تكون الحالة النفسية لديهم في هذه اللحظة حالة من البؤس أو الاكتئاب هذه العملية تمثل ضغطا كبيرا على الجهاز العصبي وكذلك على العمليات النفسية الداخلية لكل منهم فضلا على الشعور باستخفاف بعض الجمهور من مهنة المهرج وبالمهرج نفسه وكذلك الحياة الضاغطة التي يعيشونها في الواقع كل هذا يشكل حالة نفسية معقدة تكون مزيجا من الفرح والحزن، الخوف والدفء، البهجة والاكتئاب، الشيء ونقيضه في وقت واحد. نبتسم ونبتسم نضحك ونكرر وهم يبكون ويتألمون يصرخون في شكل ابتسامة حتى لا يرى لحظة حزنا على وجوهنا، يوزع البهجة والفرحة والسعادة على الناس ويحتفظون بالألم والحزن داخل الغرف المغلقة والعزلة.

في نهاية مقالتي أود ان أختتم بكلمات لشارلي شابلي وهو يقول «لو كنت نبيا لجعلت رسالتي السعادة لكل البشر، ووعدت أتباعي بالحرية، ومعجزتي وضع الضحكة والبسمة في افواه الصغار، ما كنت لأتوعد احدا ولا أعد أحدا، كنت سأدعوهم فقط إلى أن يكونوا بشرا وأن يفكروا».

الهوامش

1 - ويلسون، جلين (2000)- ترجمة شاكر عبد الحميد «سيكولوجية فنون الأداء»، سلسلة عالم المعرفة - الكويت - رقم258 - ص7.

2 - عبد الحميد، شاكر (2003)، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، رقم الكتاب (289) - الكويت.

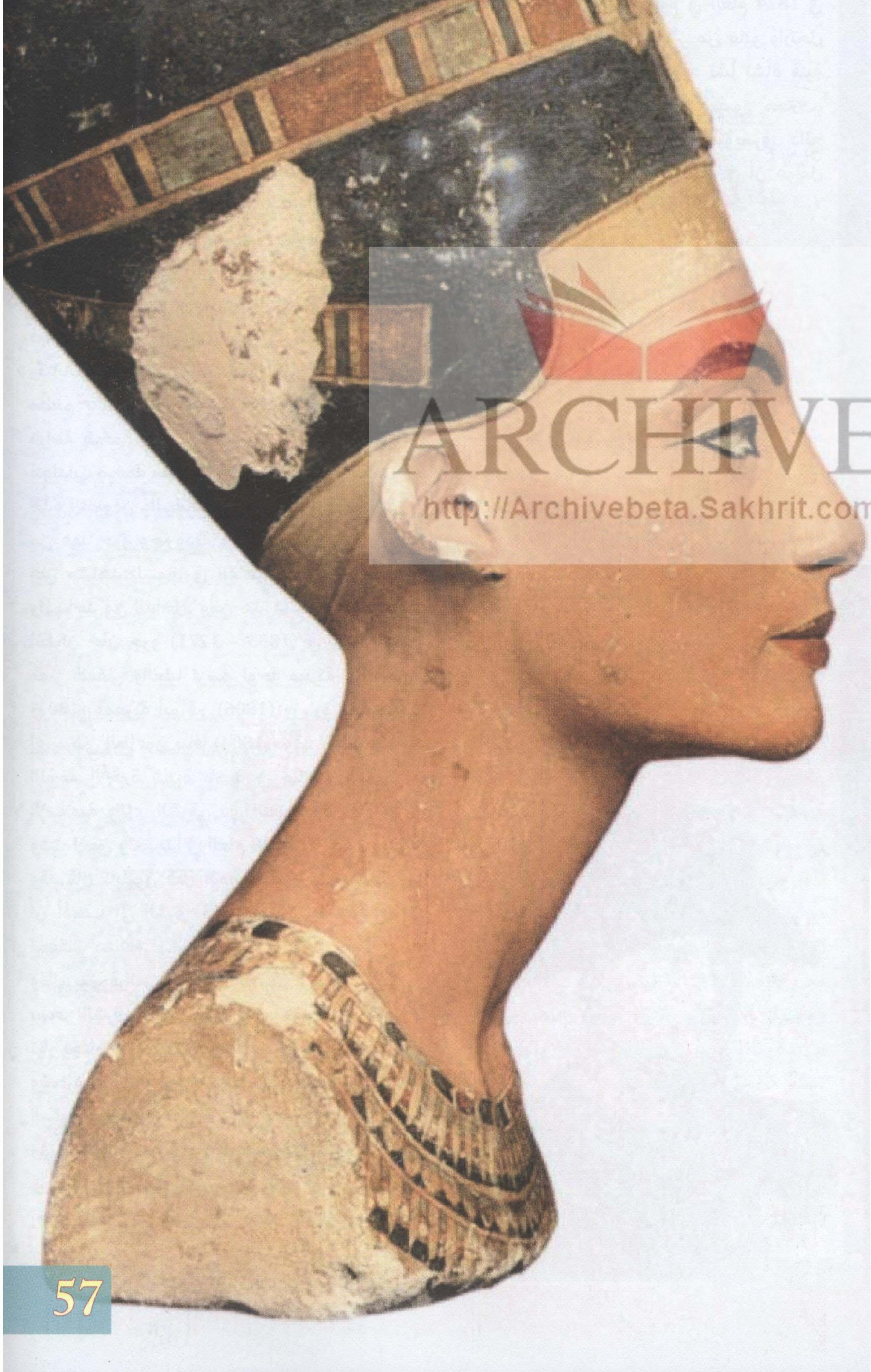
3 - المرجع السابق.

4- Rotton, J. (1992) Trait humour and longevity: do comics have the last laugh? Healtb Psychology, 11, 262-266.

5- Fisher S. and Fisher R.L. (1981) Pretend the World is Funny and Forever: a psychological analysis of clowns and actors. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

كتاب رصد أهم المعماريين والفنانين الذين استلهموا حضارتها في أعمالهم

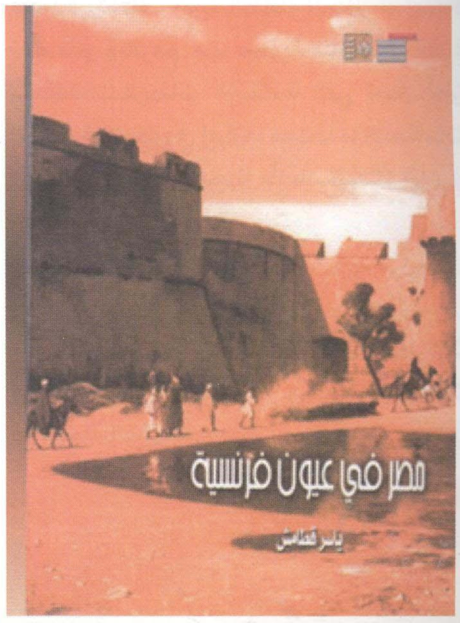
مصر.. في عيون فرنسية



بلغ الشغف بالشرق وجماله ذروته، وقد شكلت مصر منذ البداية وجهة أساسية للفنانين، وبدا ذلك واضحا منذ حملة نابليون بونابرت في العام ١٧٩٨، وبعد ذلك تبلورت الرؤية وأصبحت أكثر واقعية فاتجه العلماء والفنانون إلى الاهتمام بالآثار والإثنوغرافيا، ويمكن الإشارة إلى شخصية رئيسية وهو الكاتب والرسام والديبلوماسي دومونيك فيفان دينون الذي رافق نابليون بونابرت إلى مصر ودأب من على صهوة جواده على وصف العمليات العسكرية باستخدام الحبر البني والرسومات بقلمه الرصاص للمواقع الأثرية والمشاهد اليومية وبهذه الطريقة دوّن هذا الفنان ذكرياته التى عايشها في أسفل وأعالي مصر.

أشرف سعد

كاتب - مصر



في رحلة ماتعة عبر مائتي عام (1780 - 1980) من التاريخ الحافل الذي جمع بين دولتين عظيمتين حضاريا وإنسانيا هما مصر وفرنسا، صحبنا المهندس ياسر قطامش عبر كتابه «مصر في عيون فرنسية» الصادر حديثا عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية.

ومصر مهد لحضارة راقية عظيمة نرى آثارها خالدة شامخة على مر العصور والدهور، تلقت الحضارات الوافدة الواحدة تلو الأخرى من الإغريقية والرومانية، مارة بالقبطية والعربية والإسلامية فأصقلت هذه الحضارات واستطاعت تطويعها وفرنسا أيضا ثرية بتاريخها العظيم ومفكريها ومبدعيها وعبقريتها الملهمة واستطاعت أيضا على مر العصور أن تثبت للعالم اجمع أنها مهد الحضارة والفكر المتجدد والفن الرفيع والإبداع الحر.

مصر في عيون رحالة فرنسا وفنانيها

لقد أهدى علماء الحملة الفرنسية لمصر وللعالم موسوعتهم «كتاب وصف مصر» الذي صدر ما بين العامين 1809 و1826، وهو الإصدارالذي غاب عن صياغته والمشاركة فيه السيد دينون، ويتكون هذا العمل الجماعي الذي مولته الحكومة من 10 مجلدات ومن 974 لوحة بعضها بالألوان الطبيعية فجاءت تسعة مجلدات منها في هيئة نصوص وكتابات أما المجلد العاشر فكان عبارة عن أطلس مطعم بالخرائط، وقد شكل هذا العمل أحدث دراسة ضخمة نشرت آنذاك باعتباره يتألف من مجلدات ضخمة مخصصة للتحف الأثرية، وشكلت هذه النصوص والبيانات مرجعا استثنائيا للفنانين من عهد جرو وجيرودية وجيران حيث اشتمالهما على مشاهد السوق في القاهرة «سوق العبيد» والمساجد من الداخل. ومن هذا المنطلق استخدم انطوان جان جرو (1771 - 1835) في سفره إلى مصر السفلى والعليا لرسم لوحة معركة الناصرة (1801) ومعركة أبو قير (1806) وزيارة بونابرت إلى مرضى الطاعون بيافا (1804)، وقد لاقت هذه اللوحة الأخيرة شهرة باهرة في صالون العمارة الإسلامية والزي الشرقي ذي النغمات الدافئة في وقت لاحق وتحديدا في العام 1928.

وقد قال نابليون قبل مجيئه لمصر «يتحتم علي أن أذهب إلى الشرق فكل الأمجاد العظيمة قد تحققت هناك».

وقال بيتر فرانس «لم يكن نابليون أول المفتونين بسحر الشرق وهوس المصريات، فقد كان هناك تيار يجتاح أوروبا يمثل هوسا وجنونا بكنوز الشرق وسحره وتاريخه ومعتقداته منذ منتصف القرن السابع عشر».

وفي رسالة من العالم جاك فرانسوا شامبليون لأخيه فى مارس 1809 «أريد أن أجيد اللغة المصرية مثل إجادتي للغتي الفرنسية لأني سوف أبني على هذه اللغة عملي الكبير فى البرديات المصرية».

أما الشاعر الفرنسي بودلير فقال «كانت مصر محطة جذب لكثير من الرحالة الأجانب وبخاصة الفرنسيين وذلك لما تضمه من آثار فرعونية ورومانية وقبطية وإسلامية، وفي نهاية القرن الـ 18 وبداية القرن الـ 19 توافد إلى مصر العديد من رحالة فرنسا وفنانيها وعبّروا عن عشقهم لها من خلال مجموعات ضخمة من اللوحات سجلوا فيها أهم المظاهر الشعبية والاحتفالات والأعياد والأزياء والحرف والآثار القديمة».

أهم الرحالة والفنانين الذين زاروا مصر

1 - جان ليون جيروم

ولد المصور جان ليون جيروم في العام 1824 في مدينة فيسول في الحادي عشر من مايو وارتحل إلى باريس في العام 1840، وقد نشأ نشأة فنية ساهمت في تكوين شخصيته كمصور محترف، حيث تتلمذ على يد الفنان السويسري ذائع الصيت آنذاك جلير، وما من شك في أن عوامل تكوينه الفني كان لها دورها في لغة الشكل التي ميزت لوحاته بطابع متفرد، فقد كان جيروم مثقفا وعالما بالآثار، وكاتبا للعديد من الحوليات، كما كان في طباعه وفيا لأصدقائه اجتماعيا مشاركا من حوله، دائب الاتصال بهم يؤثر ويتأثر بإبداعاتهم ويبدو ذلك في الفترة التي قضاها بعد رحلته إلى النيل، حيث استأجر في العام 1862 مرسما بشارع «نوتردام دوشان» بالقرب من لكسمبرغ ضمن المراسم التي كانت تعرف وقتها بعلبة الشاي أو صالون الشاي، كان يقوم بتصوير المشاهد التي تعجبه ثم يقوم برسمها فيما بعد، كما كان يرسم مسودات تخطيطية للآثار التي كان يمر عليها في مصر، وقد التقى بالخديوي إسماعيل وأرسل له ألبوم صور فوتوغرافية يتضمن كل أعماله الفنية، ودعاه الخديوي إسماعيل مع عدد من المصورين الفرنسيين إلى حفل افتتاح قناة السويس في العام 1869. ورغم أسفاره إلى العديد من بلدان العالم، فإن القاهرة ومصر عموما ظلت هي معشوقته الأثيرة، فقد قضى أكثر من موسم شتاء في ذهبية على النيل يدرس آثار مصر الإسلامية ويتأمل بعناية الفنان ما تقع عليه عيناه من مواطن جمال في البيئة المصرية حتى غدت لوحاته توثيقا دقيقا لطبيعة حياة الشعب المصري في هذا العصر.

أهدى علماء الحملة الفرنسية لمصر وللعالم موسوعتهم «كتاب وصف مصر» الذي صدر ما بين العامين 1809 و1826



2 - المصور باسكال كوست

ولد الفنان باسكال كوست في العام 1787، ويعتبر من أهم المصورين الذين قدموا دراسات فنية عن العمارة الإسلامية. جاء إلى مصر في العام 1817 ليشرف على تأسيس مصنع للبارود، وعمل دراسات لبعض الترع المصرية المراد شقها آنذاك، بعد ذلك شغف بالعمارة الإسلامية والمعابد الفرعونية فأخذ يسجلها بريشته، ومكث باسكال في مصر عشر سنوات عاد بعدها إلى مارسيليا في العام 1827، حيث عمل استاذا للعمارة هناك واستطاع نشر عمله الضخم عن مصر الذي ضمنه أروع اللوحات والرسوم الملونة، وقد تم طباعته في الفترة من العام 1837 إلى العام 1839 تحت عنوان «العمارة العربية وآثار القاهرة».

ودائما ما كان يبحث عن سر جمال الفن الإسلامي، فتتعدد وتختلف زاوية التقاطه للمنظر أو إعداده للتصميم وبالرغم من صعوبة الدراسات الفنية المعقدة للمقرنصات الإسلامية التي تجمل أعلى المدخل فإنه تفانى في إبرازها مستخدما الانعكاسات الضوئية وظلالها ليشعرنا بأبعاد النحت الزخرفي الغائر والبارز.

3 - سافاري

جاء إلى مصر في العام 1772 ومكث بها ثلاث سنوات ووضع كتابا عن مصر في 3 أجزاء استعانت به الحملة الفرنسية.

4 - فرانسوا فولي

جاء إلى مصر في العام 1782 وألف عنها كتابا مزودا بالخرائط تحدث فيه عن مصر وأهلها والعادات والتقاليد والأوضاع السياسية في ظل المماليك والدولة العثمانية.

5 - البارون دومينيك فيفيان دينون

كان من النبلاء جاء إلى مصر مع الحملة الفرنسية في العام 1798، اشتهر بفنه ولوحاته الجميلة ورسم لوحات كثيرة عن مصر الفرعونية والقبطية والإسلامية.

6 - فرانسوا شاتوبريان

جاء إلى مصر في العام 1806 بداية عصر محمد علي، وأبدى اهتماما بآثارها الحجرية كالأهرام وأبي الهول والمعابد الفرعونية، وعقد مقارنة بين ماضي مصر وحاضرها.

7 - جوستاف فلوبير

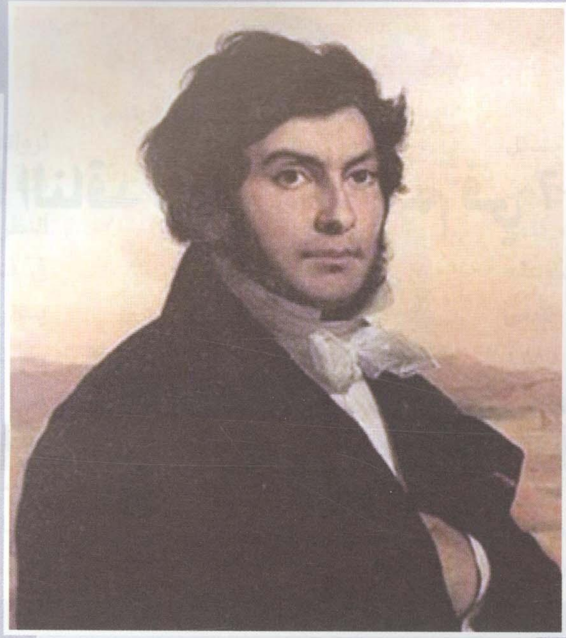
جاء إلى مصر في العام 1849 وحلق شعره كالمصريين وارتدى أزياءهم واجتذبته الطبيعة ونهر النيل والمواويل المصرية والعادات والتقاليد الشعبية.

8 - الفنان أوجين ديلاكروا

ولد ديلاكروا في العام 1798 بفرنسا، كان والده سفيرا لفرنسا في هولندا ومحافظا لمرسيليا وتوفي وهو يشغل منصب وزير الخارجية عندما كان عمر ديلاكروا سبع سنوات، كما توفيت والدته وعمره ستة عشر عاما، وعلى الرغم من نشأته الأرستقراطية التي كان من الممكن أن توجهه نحو تيار الكلاسيكية فإننا نجد أنه كان ممثل النزعة الرومانتيكية في فرنسا من دون منازع، وبدأ ديلاكروا المثقف يعتمد على مجهوداته الخاصة، وبدأ بدراسة الفن مع المصور جيران، وتدل أعماله الأولى على أن موضوعاته كانت مستمدة من دانتي وشكسبير وملتون، وكانت لوحاته تبدو زاخرة بالألوان المضيئة.

نابليون عاشق مصر

عندما جاء نابليون إلى مصر على رأس حملته الفرنسية لم يكن عسكريا أو سياسيا فقط بل كان مشجعا للعلوم والفنون وعاشقا للحضارة المصرية القديمة، لذلك حرص على أن يصطحب معه نخبة من العلماء والفنانين لدراسة الآثار القديمة والحرف والاحتفالات والعادات المصرية مثل «استنشاق» سعوط التبغ، وكانت هذه العادة تكسبه النشاط والمتعة، وكان نابليون شديد الولع بأهرامات الجيزة وأبي الهول، ويحكى أنه وقف عند الأهرامات ليحمس جنوده قبل محاربة المماليك



بُني قصر عابدين في عهد الخديوي إسماعيل على مساحة 90 ألف متر وبلغت تكاليف إنشائه 100 ألف جنيه ذهب

قائلا «إن أربعين قرنا تنظر إليكم من فوق هذه الأهرامات»، كما نرى ذلك في لوحة رسمها جان ليون جيروم لنابليون في مواجهة أبي الهول، ومن أهم أعمال نابليون إنشاء المجمع العلمي المصري في 22 أغسطس 1798 وضم نخبة من علماء الحملة في الرياضيات والهندسة والطبيعة والأدب والفنون برئاسة المسير جاسبارمونج بقصر حسن كاشف شركس بالناصرية وهو مدرسة السنية الآن. ويرجع الفضل إلى نابليون في معرفة مصر بالصحافة لأول مرة، حيث أصدر في 28 أغسطس 1798 أول صحيفة في مصر بعنوان «جريدة بريد مصر»، كان الهدف منها أن يعرف الفرنسيون في القاهرة ما يجرى لزملائهم في الأقاليم إلى جانب أخبار عالمية ومحلية واستمرت حتى يونيو 1801، وأصدر جريدة ثانية وهي «العشرية المصرية» وكانت تصدر كل عشرة أيام وتخصصت في المسائل الأدبية ولم يسمح بنشر أي خبر سياسي بها.

شامبليون

بفضل اهتمام نابليون بتاريخ مصر وحضارتها، استطاع العالم الفرنسي جان فرانسوا شامبليون (1790 - 1832) أن يكتشف حجر رشيد في العام 1817، وتمكن من فك رموز الكتابة الهيروغليفية القديمة، وفي العام 1828 عاد شامبليون لمص وزار آثار النوبة واقترح على محمد علي باشا والي مصر آنذاك إنشاء متحف لحفظ آثارها، وقدم للحضارة المصرية الكثير من الجهد والإخلاص حتى أطلق عليه مصري من فرنسا، وأطلق اسم شامبليون تخليدا له واعترافا بفضله على شارع من أهم شوارع وسط القاهرة ويمتد من دار القضاء العالي حتى ميدان التحرير.

العمارة الفرنسية في القاهرة

قصر عابدين

تم بناء هذا القصر في عهد الخديوي إسماعيل على مساحة 90 ألف متر، وبلغت تكاليف إنشائه 100 ألف جنيه ذهب، صمم على الطراز النيوكلاسيكي الفرنسي تحت إشراف المعمارى الفرنسي ليون رسو من طابقين، ويضم الطابق الأرضي مكاتب الحرس والخدم والتشريفات، ويحتوي القصر على العديد من التحف الفنية والأنتيكات الفرنسية منها ساعة على طراز نابليون الثالث وتمثال برونزي للمثال الفرنسي دومنت ولوحة فرنسية من الأوربيسون وعليها توقيع براكويني في القرن التاسع عشر.

فندق شبرد

يوجد الفندق في شارع الجمهورية، وفي الأصل كان سرايا للأمير المملوكي محمد بك الألفي الذي فر هاربا عند دخول الحملة الفرنسية للقاهرة واتخذه نابليون مقرا للقيادة أثناء تواجده بمصر، ثم اشتراه مستر شبرد وافتتحه كفندق في العام 1841، وقد احترق هذا الفندق تماما في حريق القاهرة في شهر يناير 1952.

فندق جراندكونتنتال

يقع في ميدان الأوبرا ويعود تاريخ إنشائه إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وكان ملتقى الجالية الفرنسية منذ إنشائه وحتى الثلاثينيات من القرن العشرين ولايزال موجودا في موقعه حتى الآن.

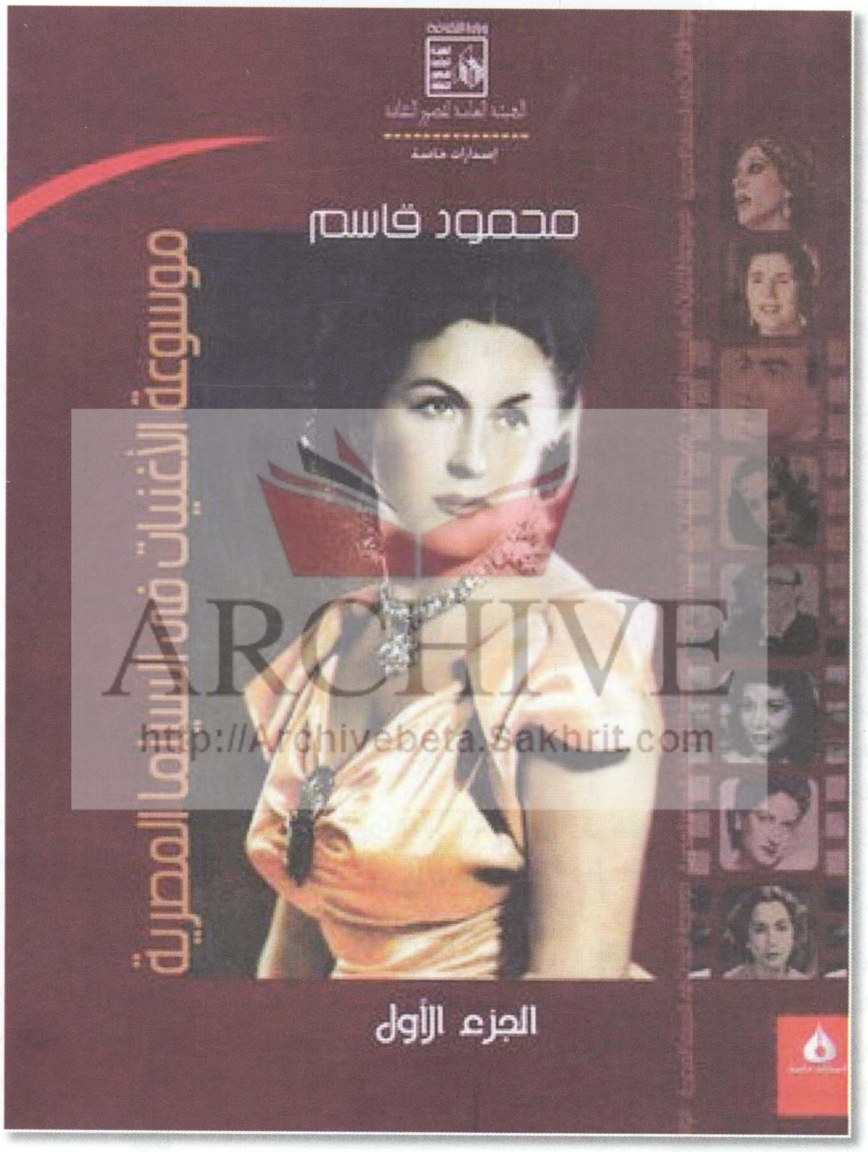
كوبري قصر النيل القديم (كوبري الخديوي إسماعيل)

هو أول كوبري يشيد على النيل أنشئ في عهد الخديوي إسماعيل وتكلف إنشاؤه 2 مليون و750 ألف فرانك.

وكانت مصر ولا تزال تزل منبعا لسحر الشرق وحضارته والصداقة بين مصر وفرنسا عميقة، ويتجلى ذلك في حرص فرنسا على وضع المسلة الفرعونية في قلب واحد من أهم ميادين باريس وحرص مصر على إطلاق أسماء عظماء فرنسا ومشاهيرها على أهم شوارعها وميادينها.

أعدها الناقد محمود قاسم في 7 أجزاء

موسوعة الأغنيات في السينما المصرية



نعلم جميعا الأهمية الفائقة للأغنية السينمائية كجزء أساسي يخدم البناء الدرامي للفيلم، وما تؤديه من دعاية وترويج وجذب جماهيري لضمان نجاحه، ولقد أصدرت الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية ضمن سلسلة «إصدارات خاصة» «موسوعة الأغنيات في السينما المصرية»، إعداد الناقد الكبير محمود قاسم، وتقديم السينمائي طارق هاشم، في سبعة أجزاء، بمتوسط 850 صفحة من القطع الكبير لكل جزء، توثق لتراث الأغنية السينمائية من خلال جهد غير مسبوق، يلقي الكاتب الأضواء على العديد من الإبداعات والصور الغنائية، راصدا كل النصوص الغنائية، بشعرائها وملحنيها ومغنيها، سواء من المطربين أو الممثلين.

محمد محمود فايد

أكاديمية الفنون - المعهد العالي للفنون الشعبية



كان المتوقع أن يعرض كناقد كبير لموضوع كل أغنية بشكل أكثر إجمالا وشمولية وتنوعا وثراء معلوماتيا، يوضح من خلاله حكاية كل أغنية وظروف وملابسات إبداعها، كلمة ولحنا وتوزيعا وغناء وتحليلا موسيقيا، فكلمة «موسوعة» تعني توضيح كل فكرة وتفصيلة كبيرة أو صغيرة تخص الموضوع، لا يقلل ذلك من قيمة العمل وأهميته الفنية وضخامة إنجاز الكاتب الفاضل أو يبخسه حقه وجهده البحثي الكبير الذى بذله كناقد مخضرم، ويحسب له دقته ومثابرته ودأبه في عمليات التتبع التاريخي والرصد والتوثيق لثمانين عاما تشكلت خلالها عصور من الغناء السينمائي الجميل، وتبلورت أفكار الفيلم الغنائي الاستعراضي، بدءا من أول الأفلام الغنائية «الوردة البيضاء» في العام 1933، وانتهاء بفيلم «القشاش» عام 2013، تطورت فيها أشكال الأغنيات السينمائية لتعبر عن موضوع الفيلم برغم أن بعض الأغنيات كانت ولم تزل تحشر حشرا بمناسبة وبدون مناسبة، فبعضها لا فنون سينمائية أو غنائية أو استعراضية أو موسيقية فيها، ربما يكون الأوحد تقريبا هو أحمد حلمي الذي ينفق أحيانا على أفلامه من جيبه الخاص بجانب المنتج، حتى يخرج الفيلم بالصورة الفنية اللائقة.

تشغل الموسوعة فراغا وثائقيا حقيقيا في المكتبة المصرية وربما العربية، وتلبي احتياجات المبدعين المصريين والعرب، وأزعم الأجانب، سواء الباحثون أو الشعراء أو الكتاب والصحفيون أو السينمائيون، حيث من السهل وضع أيديهم على دواوين شبه كاملة للعديد من شعراء الأغنية الذين أثروا وجداننا بإبداعاتهم وقصائدهم الفصيحة وأزجالهم وأغنياتهم العامية، أمثال : بيرم التونسي وفتحي قورة ومرسي جميل عزيز وحسين السيد وإسماعيل الحبروك وغيرهم. عربيا لا يخفى أننا - نحن العرب - على الأخص، وما نمثله وما نكونه دوليا، نحظى بمكانة مهمة في الإستراتيجيات والسياسات الاتصالية العالمية، خاصة في عصرنا الفوضوي المعاصر الذي اختلط فيه الحابل بالنابل، لدرجة أن هناك جرائم موسيقية منظمة لسرقة تراثنا الغنائي الموسيقي العربي منذ العام 1932 وحتى الآن، انتبه إليها وكتب عنها بعض النقاد محذرين من أخطارها الاقتصادية وتشويهاتها الفنية، وهناك دول وليدة لا تدخر جهدا لاستكمال لائحة منظمة اليونسكو العالمية والتحايل عليها في سبيل تسجيل وتوثيق تاريخنا الغنائي على أنه تاريخهم ولو بالتزييف والسرقة، لذا فإننا بحاجة ماسة إلى مثل هذه الموسوعات كخطوة مهمة على طريق التأريخ والتوثيق لغنائياتنا العربية قبل أن نفاجأ بتوثيقها في سجلات دول أخرى على أنها من إبداع شعرائها وموسيقييها! حدث ذلك بالفعل منذ المؤتمر الموسيقى الأول الذي انعقد في العام 1932 بالقاهرة، جمعت غنائياتنا الشعبية والعديد من الدراسات الفولكلورية الموسيقية والغنائية وغيرها، وصادرها المشرفون على المؤتمر من مستشرقين صهاينة، أخذوها تحت دعاوى الدراسة الفنية والاستفادة منها في بلادهم، وخُدع الباحثون العرب! الآن ينبغي إنقاذ ما يمكن إنقاذه من خلال التوثيق الشامل لكل كنوزنا العربية، ومنها موسيقانا وغنائياتنا، قبل أن نفاجأ ببقيتها الباقية مسجلة وموثقة ومنسوبة إبداعيا إلى دول أخرى لا تاريخ ولا حضارة ولا فنون لديها، لذلك فالتوثيق هو الأمل الباقي لنا عربيا كي نحافظ على ثرواتنا وكنوزنا العريقة، كي نتمكن من توظيفها واستلهامها فنيا وإبداعيا؛ ليتسنى لنا تحويل الأرشيفات من التوثيق النظري إلى التوثيق الواقعي الفعال الذى يحيا باستثماره في فنوننا المعاصرة وممارسته الإبداعية الواعية قبل أن يندثر. من ناحية أخرى لا يخفى للجميع ما وصلت إليه وما تعانيه الأغنية المصرية السينمائية من إسفاف وانهيار فني بشكل لم يراع الحفاظ على تراث كل فنوننا الغنائية، بل لم يزل يهان ويشوه، وتجيء موسوعة محمود قاسم لتلعب - في رؤيتنا المتواضعة - دورا حيويا مأمولا لحماية تراثنا الغنائي السينمائي من الانتحال المنظم؛ لتذكرنا بعصور الغناء الجميلة عامة وبالخوالد الغنائية خاصة، من المطربة نادرة، إلى كوكب الشرق أم كلثوم، إلى نجاة إلى أسطورة الأغنية السينمائية ليلى مراد وغيرهن، وانتهاء بمؤديات العصر الحالي، ومن موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب، إلى الأمير الفنان فريد الأطرش، فالعندليب الأسمر عبدالحليم حافظ وغيرهم، إلى المغنين والممثلين الآن، ومن أشعار بيرم التونسي إلى فيلسوف الضحك أبو السعود الإبياري، مرورا بغيرهما ووصولا إلى الشاعر أيمن بهجت قمر اليوم، فالموسوعة تلهم الباحثين بالعديد من الأفكار والموضوعات- التي لو أرادوا واجتهدوا قليلا - لتشكلت لديهم بحوث وإبداعات وكتب وموسوعات تضيف الكثير بدورها للمكتبة العربية الموسيقية - السينمائية - الشعرية - النقدية التي تغطي وتلقي الأضواء على ما خفي من أسرار ومعلومات مهمة. ويمكننا - وفقا لطارق هاشم - أن «نتعرف على دواوين كاملة للشعراء» من خلال الموسوعة، أو على الأقل سوف تساعد الباحثين في أن تتكامل أفكارهم عن قطاع عريض من مبدعينا وشعرائنا. على سبيل المثال يرصد ويوثق الكاتب، في الجزء الأول، 574 أغنية وردت في 99 فيلما خلال 21 عاما، من 1933 إلى 1945، حيث بلغ الإنتاج ذروته عام 1945 بـ 19 فيلما، يليه عاما 42 و 44 بـ16 فيلما، وهكذا في بقية الأجزاء، أوضح الكاتب العديد من الأغاني الشهيرة التي اتخذها المخرجون عناوين لأفلامهم، مثل فيها المطربون أنفسهم، مثل «منديل الحلو» و«ادلع يا رشيدي» و«لحن الوفاء» و«لحن الخلود» و«شحات الغرام» و«حدوتة مصرية» و«أمريكا شيكا بيكا» و«آه يا ليل يا زمن» و«إسكندرية نيويورك» و«جيم أوفر» وغيرها المئات، إضافة إلى أفلام غنى فيها ممثلات وممثلون لم يكن يتوقع آداؤهم الغنائي، مثل الراحل فريد شوقي الملقب بالملك بوحش الشاشة في فيلمي «ألف ليلة وليلة» و«بداية ونهاية»، وأمينة رزق عذراء المسرح والشاشة، ونجيب الريحاني وزكي رستم وأحمد مظهر وليلى علوي. غنت نعيمة الصغير في فيلم «اليتيمتان» والفنان المعروف بـ «شرفنطح»، في فيلم «هدى» وحسن فايق «حلاوتكن» بفيلم «كيد النسا» و«من شاف الباب» بفيلم «باب عريس» وليلى علوى. وماجدة الصباحي «أهرام أخبار جمهورية»، وعادل إمام «حنفي الأبهة»، والراحل أحمد زكي «كابوريا» وغيرها، ومحمود عبدالعزيز«الكيف»، وعبلة كامل «كلم ماما»، ومحمد سعد (كل أفلامه تقريبا)، وأحمد حلمي وفتحي عبدالوهاب (راند فو - فرحان ملازم آدم)، وياسمين عبدالعزيز«الدادة دودي»... وغيره، وأحمد مكي (كل أفلامه)، إضافة إلى آلاف الأغنيات الطربية والتعبيرية والاستعراضية في مئات الأفلام.





الفكر الإنساني بين «جان جاك روسو» و«زياد الرحباني»

«أنا شخصيا صفر عالشمال»... هكذا أنهى زياد الرحباني حواره الإعلامي. كلمات قليلة أثارت مشاعر الحزن لدى محبي ابن فيروز وعاصي. محطات عديدة توقف عند بعضها متحدثا حول حياته الخاصة وفكره السياسي والاجتماعي، ولا أدري من أين لاح لي طيف الفيلسوف السويسري جان جاك روسو واعترافاته، وكذلك جولاته العشر التي سجلها ضمن مؤلفه «أحلام يقظة جوال منفرد».

يبدو أن زياد وروسو وجهان لعملة واحدة، مع فارق أن حياة الفقر اختارها ابن فيروز وعاصي بإرادة نابعة من فكره الاشتراكي ومحاربته للبرجوازية في جميع أشكالها، فهجر بيت والديه بعدما ضاق ذرعا بخلافاتهما المستمرة، فيما روسو الذي ولد يتيما بلا أم تحنو عليه، وجد الفقر على باب بيته ينتظر رحيل والده لينقض عليه، طاردا إياه من مأواه ليكون في عهدة خاله برنارد الذي ما لبث أن تخلى عنه وأودعه لدى القس لامبيرسييه لمدة عامين، حيث بدأ يتعلم اللاتينية لتكون تلك هي الدراسة الوحيدة المنتظمة التي خضع لها تحت إشراف شخص آخر. بعد اللاتينية بدأ روسو يتعلم مهنا مختلفة بأساليب قاسية من بينها الضرب بما يعكس جانبا من نمط الحياة في ذلك العصر، وهذا اضطره إلى الدفاع عن نفسه كأي طفل، فتعلم أن يكذب وأن يختلس إلى أن هرب ذات يوم ليقضي ثلاث عشرة سنة من عمره متسكعا، عرف خلالها كل أشكال البؤس حتى انتهى به الأمر في حماية سيدة شابة صار عشيقا لها فيما بعد. روسو بحياته هذه كان على العكس من زياد الذي عاش في ترف ونعيم في كنف والديه وفي ظل المجتمع البرجوازي الذي ترعرع فيه، ليحارب هذا المجتمع بعد ذلك بفكره الاشتراكي الذي يرفض التقسيم الطبقي، ويدعو إلى إلغاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، ساعيا إلى تحقيق العدل والمساواة بين أفراد المجتمع. وها نحن نرى زياد اليوم في سن الـ 59 يعيش مدينا على الرغم من ارتفاع أجور حفلاته الموسيقية، ويختار اليتم وفيروز على قيد الحياة! ظهرت عبقرية زياد منذ عمر السادسة، ونمت موهبته بفضل رعاية عملاقي الغناء والموسيقى فيروز وعاصي، كذلك كانت حال روسو الذي بدأ والده بقراءة الروايات والقصص له في العمر نفسه، فكانت قراءات غير منتظمة لبعض مؤلفات موليير وتاريخ الإمبراطورية والكنيسة وحياة مشاهير الرجال لبلوتارك وغيرها، بما أسهم بشكل كبير في إذكاء خيال روسو الطفل، لينطلق كل منهما - روسو وزياد - نحو عالمين تتشابه فيهما الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على الرغم من اختلاف العصرين اللذين عاشا فيهما، حيث شرعا في نقد تلك الحياة التي لا تتحقق فيها العدالة ويسودها عدم المساواة وتتحكم الطبقة البرجوازية/ القوى العظمى في مصير المجتمعات التي ترزح تحت وطأة الفقر والتهجير والحروب، وذلك عبر مؤلفات روسو ومسرحيات وموسيقى زياد. الأولى كانت جزءا من حركة التنوير التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية في العام 1789، إذ طغى على أسلوب روسو الجدية والرومانسية وحب الطبيعة والعزلة، خصوصا في مؤلفاته: «العقد الاجتماعي» و«هلويز الجديد» و«إميل»، فيما جسدت أعمال زياد واقع الدولة اللبنانية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، وأصبح يمكن من خلالها التعرف إلى الطوائف واللهجات وآخر صيحات الموضة وكلام الشارع. لكن الأسلوب الساخر ظل طاغيا على نقد زياد اللاذع لكل مؤسسات الدولة والواقع العربي والفكر الغربي، وهذا يتجلى في كلمات أغنيته: «شو هالإيام» ومقطع «كانّو المصاري قشطت لحالها.. عهيدا نتفه وهيدا كتير»، والتي يصف فيها الاستبداد الطبقي في المجتمعات الرأسمالية. فيما تطرح مسرحيته «نزل السرور» علاقة الشخصيات (التي تمثل الشعب) بالحكومة وطريقة احترامها لها في العلن وازدرائها والسخرية منها في الخفاء. لقد سعى كل من روسو وزياد إلى الاحتراف في عالم الموسيقى. اعترف روسو بأنه كان يسعى وراء الشهرة والثروة مناقضا فكره المحارب للطبقية الاجتماعية، فقدم للعالم شعرا ومسرحيات قيمة، كما كانت له أعمال موسيقية من بينها مقالات كثيرة في الموسيقى ومسرحية غنائية (عرّاف القرية)، وكتب أيضا مجموعة من الأغنيات الشعبية بعنوان (العزاء لتعاسات حياتي)، أما زياد فلم يكترث يوما للشهرة، وضعها في جارور فيروز الذي تحتفظ فيه بموسيقاه، يغيب طويلا ويعود إليه ليدور الحديث حوله من جديد! هو من لحن أغنية «سألوني الناس» و«مقدمة مسرحية ميس الريم» و«حبيتك تَ نسيت النوم» و«أنا مش كافر»، حيث تميزت موسيقاه وكلماته بالتنوع والواقعية التي تعكس حال المجتمع وهمومه وقضاياه، وجاءت مزيجا من الكلاسيكية والشرقية والحديثة والجاز وغيرها. روسو وزياد أرادا تحرير الكلمة واللحن من أسر الأمس ومواكبة العصر الذي عاشا فيه.

الانتقادات التي كانت توجه إلى روسو وتؤثر في نفسه وتبعده أكثر عن الأوساط الاجتماعية، تشبهها إلى حد بعيد تلك التي يتعرض لها زياد. الأول انتقد بسبب طبعه المتقلب (كاعتناقه الكاثوليكية بعد البروتستانتية، ثم عودته إلى البروتستانتية) وما رافق ذلك من أفكار ثورية وربما متطرفة، والتي تعبر عنها مقولته الشهيرة: «يولد الإنسان حرا، ولكننا محاطون بالقيود في كل مكان»، كذلك إهماله أطفاله الخمسة الذين أودعهم تباعا دور الأيتام على الرغم من وضعه مدونة تربوية هي «إميل» أو «إنجيل المعلمين» كما سماه الشاعر الألماني جوته. فقد حلم الكاتب بتربية سليمة ومثالية للطفولة، اعتبرها النقاد تكفيرا عن جريمة روسو التي ارتكبها في حق أطفاله. وكلما ضاقت به الحياة وتقطعت السبل كان يهاجر مرغما من بلد إلى آخر. بعض النقاد كانوا يرجعون كل هذه الاضطرابات إلى أمراض روسو العصبية وإلى الجنون. أما زياد الذي طرح نفسه يساريا منذ البدايات، ثم تحالف مع حزب الله وأعلن أكثر من مرة عن حب والدته للأمين العام لحزب الله السيّد حسن نصر الله، ومن ثم انقلب على حليفه وانتقد ثقافة الحزب ونزعته الفئوية على الملأ قائلا: «ما عدنا قادرين على الدفاع عن حزب الله دائما... يأخذ حزب الله منا ولا يعطينا شيئا في المقابل... هو لا يرد علينا بالمثل، حتى إنه لا يذكر اسمي بتاتا»! فعاد ليصرح بأنه لم يغير موقفه المؤيد لحزب الله في مقاومته ضد الاحتلال الإسرائيلي. أما فيما يتعلق بالأطفال، فزياد أنكر أبوته لعاصي زياد الرحباني بعد بلوغه سن الـ 25، وطلب شطبه عن خانته ومنعه من استعمال شهرة الرحباني وتدوين خلاصة الحكم في «سجل النفوس»، وذلك بعدما خضع هو وابنه لفحص الحمض النووي في العام 2004 كانت نتيجته سلبية. عاصي الحفيد ليس ابن زياد، وبهذا أصبح عاصي من مكتومي القيد، أي من فئة المواطنين الذين ولدوا سفاحا! وبعد هذا أطل في لقائه الأخير على جمهوره يشكو الوحدة وعدم قبول أي امرأة به: «على المستوى الشخصي أنا صفر عالشمال. بعد كل هالعمر ما في مخلوقة تكون معي في هذه المرحلة»، وها هو يهدد بالهجرة إلى روسيا بسبب سوء أوضاعه المالية، ثم يتحدث عن عرض من برلين ويعلن اقتراب موعد مغادرة «لبنان الكرامة والشعب العنيد».

روسو... الأب الروحي للثورة الفرنسية التي أرست قيم الحرية والعدل والمساواة وحررت الناس من سيطرة الطبقة الأرستقراطية والإقطاعية والدينية، وأنتجت جماعات سياسية يسارية راديكالية، هو صاحب الفكر الذي أسهم بشكل كبير في التمهيد للثورة، حيث سجل إعلان الحقوق الفرنسي في العام 1789 الكثير من آرائه، مثل: سيادة الشعب والحريات الفردية والقانون وتعبير عن الإرادة العامة والديموقراطية. زياد... تنبأ من خلال مسرحية «نزل السرور» بالحرب الأهلية التي استمرت في لبنان لأكثر من 16 عاما، مبينا من خلال شخصياتها الساخرة الظلم الذي يسود المجتمع، والانهزامية التي يتصف بها أفراده. وكان زياد قد أعلن خلال المسرحية التي قدمها للجمهور في العام 1974، زواج فتاة مسلمة من شاب مسيحي، أي قبل أكثر من 39 عاما من إقرار أول عقد للزواج المدني في الدولة. كما زاوج زياد في المسرحية ذاتها ما بين الطبقة البرجوازية المخملية والطبقة العاملة الكادحة، على أمل أن يتحقق حلمه هذا بسواد الفكر الاشتراكي في البلاد العربية. توفي جان جاك روسو في العام 1778 في باريس بعد صراع مع مرض المرارة. مات فقيرا بائسا، ولم يعرف المجتمع قيمته إلا بعد وفاته. أما زياد فيعيش فقيرا وبائسا، لكن مع فارق أن قيمته في المسرح والموسيقى محفوظة وهو لايزال على أمل الحياة!



مريم ريان

كاتبة فلسطينية مقيمة في الإمارات

- بكالوريوس علوم سياسية.
- متخصصة في حقوق المرأة والطفل والقضايا الإنسانية.
- تكتب في عدة صحف عربية: الحدث، الحياة الجديدة، ودنيا الوطن.
- عملت في صحيفتي الرأي الأردنية والخليج الإماراتية.
- عملت في تأسيس قسم التحرير العربي بشركة للعلاقات العامة في دبي.
- ساهمت في تأسيس موقع أنا زهرة (زهرة الخليج).

رسم وقصيدة

قصيدة: علي حسين الفيلكاوي *

لوحة: سنان حسين **

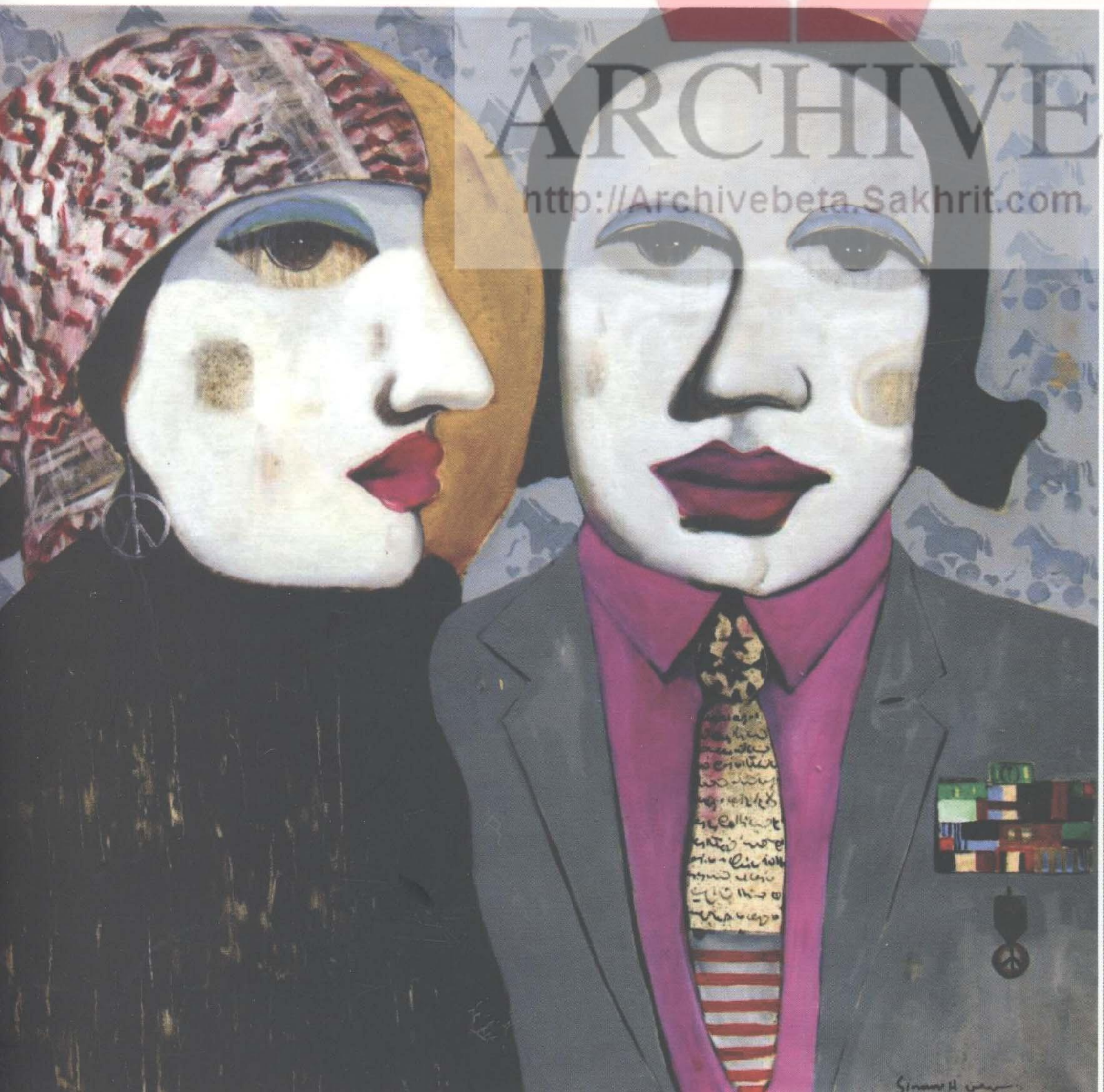
قصيدتان

الفُخّار الفارسي

الفرسُ القدامى
الهابطونَ مِنْ أعالي (كاش)
إلى وديان (عَيلام)
يتسلّلونَ مِنْ لوحاتِ المتاحفِ
وراءَ نهرِ بابلَ،
بالقرْبِ مِنْ حُلمِ النهرِ
تسْرحُ خيولُهم
أمامَ مِسلّةِ الفرعونِ
مشْدوهةً بالرمْحِ الحجريِّ العملاقِ
على امتدادِ صرخةِ السلالةِ
حوْلَ فخّارِ الهواءِ المُنمْنَمِ
يصافحونَ،من فوق جيادِهم الطويلةِ،
المناراتِ على سواحلِ المتوسّطِ
الأمهاتِ في المطابخِ
الماءَ المنسيَّ في الشهوةِ الجامحةِ،
وعلى بُعْدِ طعْنةٍ من سيوفِهم
قريبًا من النارِ المحرَّمةِ
تكسّرَ إناءُ دمي
سالتْ رغبتي
تحْتَ حريرِ (الزرادِشْتيّاتِ)
الصاعداتِ في هواءِ الكهوفِ الجبليّةِ
وهنَّ يحرقْنَ الزهرةَ الدائخةَ
في الجسدِ المقدّسِ
بيْنما خصورُهنَّ تنْثني
أمامَ فخذَي الغموضِ
وتلوّحُ مثْلَ أصابعِ غريقٍ،
خصلاتُهنَّ الشقْرُ
من تحْتِ شالِ حبيبتي

حَشَراتُ تَحْترِقُ

كنْتُ في جمْرِهِ
على أزيزِ حشَراتِه الطائرَةِ ..
لا أبالغُ، كنْتُ أصحو مع الموتِ
لأضعَ كأساً باردةً على حافّةِ الأمسِ
لأسندَ رأسي على أثرِ جسدٍ عابرٍ
وأردّدُ.. أراكِ
بَلْ أنتِ الوارفةُ في براكينِ البحرِ
وذراعاكِ حوْلَ حوضِ ذاكرتي،
بروحِكِ المائيّةِ
ترْشحُ قسماتُ الغابةِ
بأنفاسكِ تصحو دماءُ الصخورِ
وقطعانُ الأبخرةِ المنْخفضةِ ..
أراكِ .. أراكِ ..
وأنمو في قرونِ النارِ
بعيدا عن النهرِ
حيثُ الأوراقُ الرماديّةُ العالقةُ في الهواءِ
أضعُ كأساً أخرى على الضفّةِ
وأحاولُ ألّا أتمدّدَ
كي لا ألمسَ جثثَ الحشراتِ الغامضةِ
تحْتَ الدخانِ
دخانِ الغابةِ المحترقةِ في جسدَيْنا



* شاعر - الكويت.

** فنان - العراق.